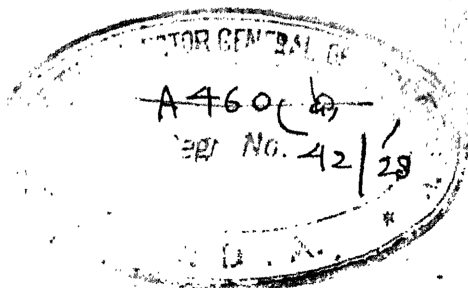
ANNALES DU MUSÉE GUIMET
BIBLIOTHÈQUE DE VULGARISATION, TOME 47

LE BAYON D'ANGKOR

ET

L'ÉVOLUTION DE L'ART KHMER



LE BAYON D'ANGKOR

ET

L'ÉVOLUTION DE L'ART KHMER

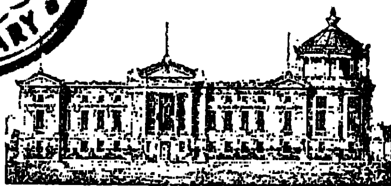
ÉTUDE ET DISCUSSION
DE LA CHRONOLOGIE DES MONUMENTS KHMERS

PAR

PHILIPPE STERN

CONSERVATEUR DU MUSÉE INDOCHINOIS DU TROCADÉRO





LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER
13, RUE JACOB, PARIS (VIe) — 1927

AVANT-PROPOS

Nous avons été accueilli dans l'Orientalisme d'une manière si amicale et si affable que nous serions impardonnable, au seuil de ce premier travail édité, de ne pas exprimer notre reconnaissance aux maîtres qui nous ont ainsi reçu et auprès desquels nous avons toujours trouvé un précieux appui : MM. Senart, Sylvain Levi, Finot, Foucher, Pelliot, Masson-Oursel.

C'est M. Finot, nous nous en souvenons, qui nous a ouvert les portes de l'Orientalisme, c'est vers lui que nous sommes revenu le faisant juge du présent mémoire et nous oublierons difficilement son attitude dans ces deux circonstances, la confiance qu'il a bien voulu nous témoigner à plusieurs reprises, l'intérêt qu'il a porté à notre thèse.

Cette étude a trois parrains qui sont pour nous trois amis : M. Hackin qui, le premier, avant nous-même, eut foi en notre idée, dont l'encoura-

gement, à ce moment, fut peut-être décisif, et qui a suivi tout notre travail avec une attention dont nous avons été vivement touché, en facilitant l'édition; M. Coedès, qui, le premier parmi ceux qui s'adonnent aux études khmères, s'intéressa à notre conception, nous signala des points importants la concernant et nous assura que ses fondements épigraphiques étaient corrects ; M. Parmentier qui nous rendit le même service en ce qui concerne l'architecture et qui, le premier, véritablement, adopta notre thèse. Le temps que M. Parmentier consacra à l'analyser, les indications si précieuses qu'il nous apporta et dont on trouvera trace constamment dans notre étude, les documents personnels qu'il nous communiqua, firent de son aide l'aide la plus importante que nous ayons reçue.

Nous voudrions remercier également, pour des indications diverses, des documents envoyés, des discussions parfois fructueuses et la patience avec laquelle ils ont bien voulu examiner nos arguments : MM. Marchal, Goloubew et Grousset.

Au début d'un travail qui met en cause bien des résultats que M. Aymonier croyait acquis, nous voulons dire combien son ouvrage sur le Cambodge nous a été utile.

Enfin nous désirons remercier tout spécialement

M. Groslier. Si son éloignement de Paris, pendant la période où notre idée prenait sa forme définitive, nous a empêché de lui demander l'aide par collaboration ou discussion que d'autres nous ont donnée, nous lui devons cependant beaucoup. Nous tenons à l'indiquer, c'est grâce à ses travaux abondamment illustrés et aux photographies qu'il a remises au Musée Guimet que notre étude a été possible : sans lui, elle n'existerait sans doute pas.

Nous sommes heureux d'adresser nos sincères remerciements à la Direction des Arts Cambodgiens et à l'École Française d'Extrême-Orient pour l'autorisation de reproduire des clichés leur appartenant.

AVIS AU LECTEUR

Les références sont entre crochets, celles concernant les planches de la présente étude en italique, celles renvoyant à d'autres ouvrages en caractères ordinaires. Les numéros des inscriptions se rapportent au travail de M. Coedès : G. Coedès et H. Parmentier, Listes générales des inscriptions et des monuments du Champa et du Cambodge. Publication de l'E. F. E. O. Hanoï, 1923.

Les dates sont entre parenthèses et, entre parenthèses également, les renvois aux pages de la présente étude.

Une table des matières formant résumé précise les divisions de l'ouvrage et offre une vue d'ensemble de son développement.

Un tableau, page 191, résume les caractéristiques des deux styles qui semblent exister à l'époque angkoréenne et montre leur opposition.

ABRÉVIATIONS

A.A.K. = *Arts et Archéologie Khmers* (Revue). Paris, Société d'éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales.

Ang. = *Groslier, Angkor* (Les villes d'art célèbres). Paris, Laurens.

App. = Appendice.

Aym. = *Aymonier, Le Cambodge* (trois volumes). Paris, Leroux.

Aym. Hist. = *Aymonier, Histoire de l'Ancien Cambodge*. Paris, Challamel.

B.C.A. = *Bulletin de la Commission Archéologique de l'Indochine*. Paris.

B.E.F. = *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*. Hanoï.

Cl. = Cliché.

D.C.A. = Direction des Arts Cambodgiens, Phnom Penh.

E.F.E.O. = École Française d'Extrême-Orient.

Et. Asiat. = *Études Asiatiques* (Publication de

l'École Française d'Extrême-Orient à l'occasion de son XXV[e] anniversaire). Paris, Van Oest.

I.S. = *Barth et Bergaigne, Inscriptions sanscrites du Cambodge et du Čampa*. Paris, Imprimerie nationale.

J.A. = *Journal Asiatique*. Paris.

L.L. = *Lunet de Lajonquière, Inventaire descriptif des monuments du Cambodge* (Publication de l'E.F.E.O.). Paris, Leroux.

Nadal = *Ruines d'Angkor* (Album de Photographies). Nadal, Saïgon.

p. = page.

Pl. = Planche.

R.A. = *Fournereau, Ruines d'Angkor*. Paris, Leroux.

Rech. = *Groslier, Recherches sur les Cambodgiens*. Paris, Challamel.

S.K.A. = *Groslier, La Sculpture Khmère Ancienne*. Paris, Ed. G. Crès.

T.I. = *Finot, Parmentier, Goloubew, Le Temple d'Içvarapura* (*Bantāy Srĕi, Cambodge*) (Publ. de l'E.F.E.O.), Paris, Van Oest.

v. = voir.

Lorsque l'idée que nous exposons ici s'est présentée à nous, voici trois ans, nous l'avons accueillie avec une extrême méfiance, tant elle était contraire aux données universellement admises et considérées comme définitives. Mais, par sa force même, elle a lentement triomphé de nos doutes et s'est imposée peu à peu à notre esprit. Aujourd'hui, bien que la preuve décisive, irréfutable, de sa vérité échappe encore, de récentes découvertes et un examen approfondi des détails plastiques ont apporté, en sa faveur, une accumulation de présomptions telle que la certitude nous paraît acquise.

Nous ne croyons pas exacte la date du Bàyon [*Pl. 9*] qui aurait été terminé, assure-t-on, au moment de la fondation de la ville d'Angkor par Yaçovarman, entre 889 et 910 de notre ère. Nous avons acquis la conviction que le monument, commencé peut-être à la fin du xe siècle, a été très probablement construit pendant la première moitié du

siècle suivant et que le massif central a été édifié entre 1050 et 1065.

Les répercussions du changement que nous proposons sont, à la fois, grisantes par les perspectives qu'elles ouvrent et un peu effrayantes par leur ampleur. Il ne s'agit pas seulement de rajeunir de 150 ans à peu près un des édifices les plus importants de l'art khmer, celui qui se dresse au centre de la ville d'Angkor. Changer la date du Bàyon, c'est changer également celle de toute une série de monuments du même style qui ont toujours été situés à des dates proches de la sienne. Ce sont les temples qui portent, comme le Bàyon, de grandes faces souriantes sur les tours et qui le rappellent par de nombreux détails [A.A.K., II/1/17, 18, 21, etc.]: portes de la ville d'Angkor [*Pl. 10/A*] (auxquelles se rattachent les édifices d'angle des murailles, les Pràsàt Cruṅ), Tà Prohm d'Angkor, Bantãy Kdĕi et un des plus grands monuments de l'art khmer, Bantãy Čhmàr, au Nord-Ouest du Cambodge. Si les caractéristiques visages souriants ne se rencontrent pas à Práḥ Khăn d'Angkor, cet édifice, par ses géants portant le serpent et ses terrasses, ressemble d'une façon frappante à Bantãy Čhmàr ainsi qu'aux portes et aux terrasses d'Angkor : il s'ajoute ainsi aux monuments cités.

On pourrait également y joindre, bien qu'ils présentent des analogies moins évidentes avec le Bàyon, Tà Prohm de Bàti, Vat Nokor, bien d'autres temples de moindre grandeur.

L'ensemble ainsi constitué, par l'ampleur des édifices qu'il comprend, forme le groupe le plus important de monuments de même style qui puisse être réuni dans l'art khmer et, si nous voulions chercher une analogie dans notre art occidental, il ne saurait être comparé qu'aux grandes cathédrales.

Ce n'est pas tout : si certaines dates de monuments ont été déterminées par analogie avec le Bàyon, d'autres ont été fixées par opposition avec lui.

En effet, abstraction faite de l'art préangkoréen (VIe, VIIe et peut-être VIIIe siècles), entre le style de Roluoḥ[1], (Bàkô, 880 [*Pl. 8/A*]; Lolei 893; Bàkoṅ) et Angkor Vat (situé d'une manière presque certaine par l'étude de M. Coedès [J. A. 1920/I/16] au milieu du XIIe siècle), les dates de la plupart des monuments demeuraient flottantes ; le Bàyon a servi de pivot pour les fixer.

1. Nous conservons au terme « art d'Indravarman » l'acception que lui donne M. Parmentier, c'est-à-dire celle de style de Roluoḥ étendu à d'autres monuments analogues et généralement plus tardifs.

Aux environs de la date que lui attribuait la chronologie admise jusqu'ici et qui correspondait avec la fondation de la ville, furent groupés les édifices que nous avons énumérés. Lorsqu'il s'est agi ensuite de dater les monuments d'un style différent qui l'avoisinent, comme on ne pouvait les situer à des dates antérieures, puisqu'alors la ville n'existait pas, ni à la même époque que le Bàyon, étant donné les différences de style, on a été amené forcément à les placer après lui et à leur attribuer des dates postérieures à la sienne.

On s'appuyait d'ailleurs, pour dater les édifices d'Angkor opposés au Bàyon, sur l'époque relativement tardive indiquée par M. Aymonier pour l'un d'eux, le Bàphuon, sans se rendre compte peut-être que cette indication était, elle aussi, liée à la date du Bàyon. Des inscriptions, en effet, de la deuxième moitié du xe siècle et du xie siècle parlent de la construction d'un « Mont de la Corne d'Or » et d'une « Montagne d'Or » (mont, dans les inscriptions, signifie temple élevé). Trois édifices, vers le centre de la ville, avaient, d'après le voyageur chinois Tcheou Ta-kouan, des tours dorées et paraissaient pouvoir répondre aux inscriptions : le Bàyon, le Bàphuon, le Phĭmãnàkàs. Le Phĭmãnàkàs étant daté par un texte gravé sur le monu-

ment de 910 au plus tard, le Bàyon coïncidant avec la fondation de la ville, à la fin du IXe siècle, le Bàphuon restait le seul monument disponible : sa date était la conséquence même de celle du Bàyon.

C'est ainsi que furent récemment groupés sous la dénomination de style de Sūryavarman I (du nom du souverain qui régna pendant la première moitié du XIe siècle) les monuments khmers opposés au Bàyon et que l'on considérait comme lui étant postérieurs ; c'est ainsi que, dans des textes des spécialistes les plus autorisés, nous avons pu voir attribuer au XIe siècle des édifices qui nous semblaient, par des détails tout à fait caractéristiques, nettement plus anciens.

Fortement troublé par ces attributions qui auraient ruiné notre conception si elles s'étaient appuyées sur des recherches indépendantes, nous avons été heureux de constater qu'elles reposaient, au contraire, sur l'habitude prise de fixer les dates par les rapports de ces monuments avec certains édifices d'Angkor, d'une part, et l'opposition de ces derniers et du Bàyon, d'autre part. Ces affirmations se trouvaient donc être basées uniquement sur la date attribuée au Bàyon (date que nous considérons comme erronée) ; dans ces conditions,

loin de faire obstacle à notre théorie, elles la confirmaient plutôt.

Si l'on accepte la date que nous proposons pour le Bàyon (150 ans environ plus tard que celle admise actuellement), il n'y a plus aucune raison de placer les monuments qui lui sont opposés après lui ; au contraire, de nombreux détails d'architecture et de sculpture incitent à les situer avant ; dès lors, c'est un véritable renversement qui se produit. L'art du Bàyon, placé jusqu'à ce jour sous le règne de Yaçovarman (889-910) devient l'art de Sūryavarman Ier (première moitié du XIe siècle), tandis que l'art que l'on nommait ainsi, se soudant à l'art d'Indravarman de M. Parmentier [B.E.F., 19/1], devient celui de Yaçovarman et de ses successeurs. Entre l'art de Roluoḥ et Angkor Vat, les dates de presque tous les monuments, sauf celles de quelques édifices portant des inscriptions, se trouvent ainsi déplacées et en général interverties : c'est un véritable chassé-croisé.

Les conséquences en sont grandes. Qu'on imagine les difficultés qui auraient surgi si, dans notre art occidental, les cathédrales n'étant pas datées, on avait fixé, en vertu d'une inscription mal interprétée, la consécration de la cathédrale de Chartres, par exemple, à la fin du XIe siècle. Les autres

grandes cathédrales ogivales auraient été situées à la même époque. L'art roman aurait paru se juxtaposer à l'art gothique de la fin du XIIe et de la première moitié du XIIIe siècle et même durer plus longtemps que lui. Quant à l'art de la fin du XIIIe et du XIVe siècle qui se rattache à Chartres par son style, il s'en serait trouvé séparé par un art différent (fin de l'art roman) impossible à justifier. Quelle clarté dès l'instant où l'on aurait songé à reporter la cathédrale de Chartres après l'art roman, à sa place véritable.

Si notre thèse est vraie, ce sont des conséquences analogues qu'elle doit présenter, éclairant l'évolution de l'architecture et de la sculpture khmères, l'histoire de la ville d'Angkor, et faisant disparaître des anomalies, des difficultés rencontrées en raison de la chronologie jusqu'ici admise.

Notre chronologie, constituée d'après la sculpture, réussit dans les autres domaines et c'est pour nous une des preuves les plus convaincantes de sa valeur.

L'histoire d'Angkor se dévoile, on voit la cité non créée tout d'une pièce, mais se formant peu à peu : la ville de Yaçovarman toute différente de la ville plus tardive et infiniment plus modeste, entiè-

rement d'un style proche de l'art de Roluoḥ qui la précède de quelques années ; les monuments s'ajoutant lentement jusqu'à l'époque de grande construction qui donne à Angkor son aspect actuel, encore enrichi, plus tard, par l'édification d'Angkor Vat.

L'évolution de l'architecture, difficile à comprendre lorsque deux styles séparés étaient tour à tour prédominants, devient aisée à suivre ; l'art du Bàyon cesse d'apparaître brusquement, d'une façon mystérieuse, suivie par une reprise de l'art d'Indravarman. Trois grandes divisions se forment, l'art préangkoréen et deux grandes époques qui se distinguent après le moment où l'art khmer s'étend dans la région d'Angkor. L'évolution des matériaux employés, du plan, de la galerie, du chapiteau, du fronton, du linteau, de la colonnette se dessinent.

En sculpture, c'est l'évolution du nāga, du lion et surtout de la figure humaine qui ne pouvaient s'accorder avec les cadres préexistants et qui s'adaptent facilement à la chronologie que nous proposons.

En architecture, en sculpture aussi bien que dans la topographie d'Angkor, de nombreuses anomalies s'évanouissent. Des difficultés, des contra-

dictions se dissipent. Le développement de l'art devient simple et continu. Rien, croyons-nous, ne peut mieux montrer la vérité de notre thèse.

Ce sont les conséquences des changements de dates demandés que nous tâcherons d'esquisser dans la seconde partie de notre étude, la première étant consacrée à l'examen de la date du Bàyon et à l'établissement de la chronologie que nous proposons.

Nous devons indiquer par quelle voie détournée nous sommes arrivé à douter de la date du Bàyon. Que nous ayons été amené à cette idée, sans thèse préconçue, par le fait que, seule, elle pouvait nous permettre de surmonter certaines difficultés créées par l'examen de la sculpture est, croyons-nous, un sérieux argument en sa faveur.

Nous avons toujours cru au grand intérêt, pour l'archéologue, de l'étude des arts comparés. Une assez longue intimité avec les arts les plus divers nous a convaincu que tous, même les plus hiératiques, même les arts égyptien ou byzantin, évoluent et nous sommes ainsi parvenu à l'art khmer, persuadé qu'il ne pouvait faire exception à cette règle.

Nous avons donc été conduit, dès le début de notre travail, à chercher cette évolution et à éviter de considérer l'art khmer comme un tout et ses variations comme des différences d'écoles.

Nous avons voulu alors appliquer à la sculpture khmère une méthode que nous avions toujours préconisée. L'évolution, pensons-nous, doit surgir spontanément de l'examen approfondi des œuvres. A condition d'être très prudent et de rejeter ce qui peut provenir d'une mode passagère ou de la fantaisie individuelle, de ne se baser que sur des signes concordants (tel détail de costume toujours lié à tel traitement du visage ou de la chevelure, par exemple) et figurant sur un nombre assez considérable d'œuvres, des types doivent émerger. Les différences entre ces types, si elles ne sont ni iconographiques, ni régionales, ont de fortes chances d'être des différences de temps. En avançant toujours avec circonspection et en se basant sur un nombre suffisant d'exemples, l'observation des signes qui se trouvent à la fois dans deux groupes d'œuvres différents permet de rapprocher ces groupes; un ordre se forme alors, reversible, mais dont le sens apparaît généralement vite.

L'aspect général des œuvres, leur style, ce qui en elles frappe notre sensibilité et crée leur person-

nalité et leur beauté, vient contrôler les constructions appuyées sur des détails et corriger les dangers d'une observation trop géométrique que dérouterait la souplesse de la vie.

La méthode consiste à voir s'éclairer le mouvement d'un art par l'examen des œuvres elles-mêmes, en n'acceptant, au début du travail, que le minimum de données extérieures tendant à fixer des dates, seulement celles qui sont hors de doute et nécessaires pour former un cadre. Ce n'est qu'après, les résultats étant acquis, qu'on les fait buter contre ceux qu'ont apportés, sur le même sujet, d'autres disciplines.

Ainsi, un contrôle réciproque s'effectue. Si les divers ordres de recherches concordent, les résultats prennent une valeur d'autant plus grande qu'ils ont été obtenus par des voies différentes. Si l'accord ne se fait pas, cette divergence attire l'attention, signale une erreur qu'il ne reste plus qu'à rechercher.

Nous avons appliqué cette méthode à l'examen de la sculpture khmère. Les résultats obtenus formeront un ouvrage sur « la statuaire khmère et son évolution », travail que nous espérons publier bientôt.

Tout d'abord, une division se marqua entre l'art

khmer habituel et un art différent, l'art préangkoréen. Les particularités de ce dernier style, encore assez nouvelles quand nous les avons constatées, sont maintenant généralement reconnues et nos observations ne font que confirmer des résultats acquis. En les comparant avec les données que fournissent l'architecture et la philologie, aucune difficulté ne se révèle. Un groupe de sculpture qui paraît être de la seconde partie de l'art préangkoréen contient un assez grand nombre de Harihara; les inscriptions mentionnant cette divinité sont très fréquentes dans la première moitié du VIIe siècle; cette date s'accorde parfaitement avec les inscriptions que portent les monuments que leur architecture et leur décoration font classer comme édifices préangkoréens. Il n'y a aucune raison de ne pas l'adopter.

Mais les résultats de notre examen de la sculpture et ceux obtenus par d'autres disciplines cessèrent d'être en harmonie lorsque fut abordée par nous la partie la plus considérable et la mieux connue de l'art khmer, celle qui suit l'art préangkoréen, l'art khmer dit classique (IXe-XIIIe siècles) qui commence lorsque l'art s'étend à la région d'Angkor.

Très nettement pour nous, dans cet art, deux styles apparurent. Nous ne pouvons songer ici

à les définir dans tous leurs détails, à montrer comment nous sommes parvenus à les isoler, à voir s'établir les transitions qui les unissent entre eux et les rattachent à l'art qui les a précédés. On trouvera ces précisions dans l'ouvrage que nous préparons sur la statuaire khmère; ici, nous nous contenterons d'exposer brièvement, en ce qui concerne la sculpture humaine en ronde bosse, les caractères principaux des deux styles.

Dans le premier style [*Pl. 18 et 19*], l'arcade sourcilière est droite, *souvent absolument horizontale,* formant une arête au-dessus des yeux enfoncés. Les yeux, la bouche sont généralement bordés d'un double trait. Chez l'homme, la moustaché est fréquente ainsi que la barbe; celle-ci, sur les statues en ronde bosse, ne change pas la forme extérieure du visage mais dessine, sur le menton, une simple pointe qui correspond aux deux pointes formées par la chevelure, aux tempes.

Au second style [*Pl. 20*], la bouche, non bordée, s'élargit; le sourire khmer, si particulier, apparaît; les arcades sourcilières se courbent et s'adoucissent; les yeux, obliques parfois, se ferment souvent, ce que nous n'avons jamais vu dans un visage du premier style; les pointes aux tempes s'émoussent, la moustache disparaît et la barbe,

assez peu fréquente, devient une barbiche (les pointes dessinées sur le menton ne se maintenant que pour les divinités terribles). On distingue deux manières nouvelles de traiter la chevelure.

A ces différences de visage correspondent des différences de costume. Chez l'homme, au premier style, le vêtement *descend assez bas, presque jusqu'aux genoux* et finit brusquement, sans décoration d'aucune sorte [*Pl. 19* et *6/d*]; au second style, le vêtement, *beaucoup plus court*, s'arrête à mi-cuisses, terminé le plus souvent *par un perlage* [*Pl. 20/A* et *6/e*]. L'ornement souvent attaché à la ceinture suit ce mouvement : assez long et assez mince au début de l'art angkoréen [*Pl. 6/d-19/A*], il devient, peu à peu, plus large et plus court [*Pl. 6/e-20/A*]. Un dessin spécial [*Pl. 19/A* et *6/d*] plaqué sur le côté gauche, assez fréquent pendant la première période, disparaît au second style. Par contre, c'est avec le second style qu'apparaît, chez la femme, la robe *à fleurs*, sans rayures, inconnue jusque-là [*Pl. 20/B* et *6/g*]. Enfin, quand une partie du vêtement, ce qui arrive parfois chez l'homme et chez la femme, dépasse la ceinture et retombe, dans le premier style, la retombée, en arc de cercle, est devant le personnage ou légèrement sur le côté, et l'étoffe dont elle est for-

mée est rayée [*Pl. 18--19/B--21/B--22/A* et *B*] tandis que, dans le second style, cette bande qui retombe, parfois double, entoure complètement la taille et prend la forme de pétales de fleurs [*Pl. 6/f*].

Ce qui fait la solidité de ces observations, c'est que, parmi les très nombreux signes examinés, seuls ont été retenus ceux qui apparaissent toujours en liaison avec d'autres signes déterminés, sur un assez grand nombre d'exemples, créant des types et excluant ainsi toute idée de mode passagère ou de fantaisie individuelle[1].

L'ordre des deux styles est certain, on ne peut

1. L'objectivité de cette division en deux styles vient de nous être démontrée : M. Bellugue, dans un article qui paraît pendant que nous corrigeons nos épreuves, suggère également une division en deux styles (A. A. K. II/3/297). M. Bellugue étudie l'anatomie des formes dans la sculpture khmère ; il s'appuie sur des détails techniques que nos connaissances, insuffisantes en la matière, ne nous ont pas permis d'apprécier. Il propose de qualifier ces styles de réaliste et d'idéaliste, l'art réaliste montrant une naïveté qui exclut les influences étrangères. Nous nous séparons nettement de lui sur ce point ; mais nous sommes d'accord avec lui quant à la division elle-même et il nous semble intéressant que M. Bellugue, dans une étude qui paraît fort sérieuse rédigée au Cambodge sans qu'il ait eu, croyons-nous, connaissance de nos communications à la Société Asiatique où étaient données les indications qui précèdent, soit arrivé, de son côté, à une division assez analogue, dans ses grandes lignes, à la nôtre.

songer à le renverser. Il existe, en effet, quelques statues de transition unissant l'art préangkoréen au style que nous dénommons premier; les grandes figures en bas-relief des temples de Roluoḥ (880 et 893 A. D.) appartiennent à ce style [*Pl. 21/A* et *22/A*]. Les apsaras et les figures des bas-reliefs d'Angkor Vat (XIIe siècle) dépendent du style que nous dénommons second [*Pl. 22/D* et *6/fg*].

Aussi quel n'a pas été notre étonnement en constatant que la date attribuée au Bàyon correspondant au début de la première période angkoréenne, les sculptures dont il est orné (visages décorant les tours, bas-reliefs, statues) accusaient nettement les caractères du second style.

Il y avait lieu d'être surpris, car le second style étant celui du Bàyon et le Bàyon étant daté de la fin du IXe siècle, il en résultait qu'à ce moment, le deuxième style avait déjà succédé au premier. Celui-ci se trouvait ainsi écrasé entre l'art préangkoréen du VIIe siècle suivi de la période troublée du VIIIe siècle (où les inscriptions sont rares et où l'art devait être peu florissant) et le second style qui aurait commencé avant la fin du IXe siècle. Par contre, ce dernier avait, pour se développer, trop de place, de la fin du IXe au XIIIe siècle. En considérant la production de l'un et l'autre style,

cette extrême différence de durée ne se comprenait pas.

Une difficulté plus grave encore surgit aussitôt. Le groupe de Kòḥ Ker est identifié à Chok Gargyar, la capitale éphémère où le roi, qui avait abandonné Angkor, vint s'établir pendant 16 ans, de 928 à 944, postérieurement donc à la date admise pour le Bàyon. Or la sculpture du groupe de Kòḥ Ker est aussi nettement du premier style que celle du Bàyon est du second : les statues, les dvārapālas en bas-relief, les personnages des linteaux présentent, à Kòḥ Ker, fortement accusées, les caractéristiques du premier style, l'arcade sourcilière horizontale et les divers signes que nous avons indiqués [*Pl. 14 B-19/B* et *21 B*].

Ainsi, tout un ensemble du premier style se trouvait être postérieur à un monument de l'importance du Bàyon appartenant nettement au second : la contradiction était évidente. Que signifiait-elle ?

Entre les résultats de notre étude sur l'évolution de la sculpture et des dates universellement admises, nous n'avons d'abord pas hésité. En toute modestie, nous avons été persuadé que nous avions tort, que notre évolution de la sculpture était fausse et que la contradiction nous en avisait. Nous avons cherché alors l'erreur, ce fut en vain.

Au contraire, cette revision vint confirmer la différence des deux styles, le fait qu'un certain nombre de caractères concordants étaient liés à chacun d'eux et leur ordre. Il fallait tenter de résoudre autrement la contradiction.

Nous avons songé alors à l'idée de la simultanéité possible des deux styles. C'est à une hypothèse analogue que s'étaient ralliés, par la force des choses, des historiens de l'architecture khmère. La différence ne pouvant être une différence d'ordre géographique (les deux styles étant représentés dans la région d'Angkor), on devait songer à une différence due aux conceptions religieuses. On était en droit de la supposer, les statues du premier style étant en presque totalité nettement brahmaniques, celles du second style paraissant presque toutes être bouddhiques. Les exceptions gênantes — les monuments bouddhiques de Phnom Srŏk, (1er style), les têtes à barbiches certainement çivaites et certains bas-reliefs brahmaniques (2e style) — pouvaient, à la rigueur, être placées au début du premier style et à la fin du second. Il y aurait eu alors non simultanéité complète, mais, entre ces extrêmes, un large enjambement, un long moment où les deux styles auraient coexisté, suffisant pour résoudre la contradiction.

Cette manière de voir ne résista pas à l'examen des détails de sculpture. Le syncrétisme religieux était très marqué dans les pays de culture hindoue situés hors de l'Inde; des inscriptions, au Cambodge, joignaient les louanges de Çiva à celles du Bouddha; il n'y a donc aucune raison de croire que les statues brahmaniques et bouddhiques étaient sculptées par des artistes différents. En admettant, ce qui est probable, que les statues bouddhiques étaient copiées sur des modèles bouddhiques et les effigies brahmaniques sur des divinités brahmaniques, comment un même artiste (ou même des artistes différents, à la même époque, dans la même ville) n'auraient-ils pas mêlé parfois des détails de costume, sans signification iconographique, si ces détails coexistaient? Nous aurions probablement rencontré, de temps à autre, une statue du premier style par son visage, portant un vêtement court terminé par un perlage si la divinité était masculine, une robe à fleurs, s'il s'agissait d'une déesse. Or nous n'avons jamais trouvé une telle combinaison d'éléments. C'est l'indication précise, croyons-nous, qu'à la première époque, ni le vêtement masculin à perlage, ni le vêtement féminin à fleurs n'existaient. Une différence religieuse ne suffit pas à expliquer, semble-t-il, une séparation aussi

nette que celle que nous avons observée entre deux séries d'éléments concordants concernant le traitement du visage et les détails du costume d'apparat, quand nulle convention iconographique ne paraît justifier ces éléments.

Il en résultait pour nous que les deux styles s'affirmaient ainsi que leur succession dans le temps et que la contradiction subsistait.

Ayant échoué dans notre tentative de la faire disparaître en modifiant les résultats de notre étude ou en imaginant deux styles simultanés, il fallait de toute nécessité nous retourner contre les données extérieures à la sculpture, les mettre en cause et nous demander si l'une des deux dates qui nous embarrassait n'était pas fausse, celle du Bàyon ou celle de Kòḥ Ker. La date du Bàyon étant affirmée par tous les spécialistes, c'est celle de Kòḥ Ker que nous avons d'abord tenté de déplacer pour la situer avant celle du Bàyon. Afin d'obtenir ce résultat on pouvait prétendre que Chok Gargyar existait avant le moment où le roi se rendit dans cette ville ; on pouvait également, malgré les inscriptions qui sont toutes du règne de Jayavarman IV, le roi qui quitta Angkor, discuter l'identification de Kòḥ Ker avec Chok Gargyar ; mais, quoi qu'on fît, un fait demeurait qui rendait

impossible la tentative de résoudre la contradiction par un changement de date de Kòḥ Ker. Les inscriptions de Kòḥ Ker [n°s 182 à 189], qui relatent de nombreuses donations, sont de 929-930-932, etc., la ville à cette époque était donc florissante. Qu'elle ait été ou non plus ancienne, qu'elle soit ou ne soit pas Chok Gargyar, que les monuments datent de cette époque, comme cela semble probable, ou non, il est certain que, si le second style était en vogue à l'époque des inscriptions, nous devrions en trouver trace sur certains édifices construits à ce moment ou, tout au moins, sur des statues consacrées alors dans des temples plus anciens. Or, les assez nombreuses sculptures de Kòḥ Ker dont nous avons pu voir des photographies sont *toutes* du premier style. Ce style est donc bien celui qui était en vogue pendant le règne de Jayavarman IV (928-942).

Ceci est encore confirmé par une grande divinité, en bas-relief, absolument du même style que les figures de Kòḥ Ker, qui se trouve dans le sanctuaire central du Pràsàt Kravȧn du groupe d'Angkor, temple qui porte plusieurs inscriptions [n°s 259 à 271--Aym., III/14-16] toutes de 921.

Donc, la nécessité de l'ordre chronologique des deux styles et le fait que le premier style était en

usage vers 930 étant admis, seule une possibilité subsistait pour résoudre la contradiction (hypothèse qui supprimait également l'invraisemblance d'une première période trop courte et d'une seconde trop longue) : laisser Kòḥ Ker à l'époque qu'on lui attribuait et placer le Bàyon (dont la sculpture est du deuxième style) postérieurement à cette date, *après le retour du roi à Angkor* (944).

Nous avons hésité tout d'abord à envisager une telle conception, tant semblait certaine, pour les spécialistes, la présence du Bàyon dans la ville de Yaçovarman et si nombreuses étaient les conséquences tirées de ce fait.

Forcé cependant de concevoir un doute par les observations et les déductions que nous venons d'exposer, nous avons voulu examiner sur quelle base reposait la date universellement admise pour le Bàyon.

Un premier fait, surprenant, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, doit être enregistré tout d'abord : aucun des monuments du style du Bàyon (Bàyon, portes de la ville d'Angkor, Pràsàt Čruṅ, Práḥ Khằn d'Angkor, Tà Prohm d'Angkor, Bantãy

Kdĕi, Bantãy Čhmàr) ne porte d'inscription qui puisse être contemporaine de son édification. Les seuls textes gravés qu'on y trouve, sauf quelques graffiti impossibles à dater, sont de la fin de la grande époque des inscriptions, du roi bouddhiste Jayavarman VII (1182-1201) ou postérieurs.

La date attribuée au Bàyon n'est donc pas due à des inscriptions gravées sur le monument même ou sur des édifices de même style. Sur quoi repose-t-elle ? Sur une seule inscription, fort importante d'ailleurs, trouvée loin de la capitale et sur la position du Bàyon dans la ville d'Angkor.

L'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ [N. 235--B.E. F., 1915/2/80/XLII-XLIII et 1915/2/89/12-13] dit, dans sa partie sanscrite :

« Quand Çrī Yaçovardhana devint roi sous le nom de Çrī Yaçovarman, l'habile Vāmaçiva continua d'être son guru. D'après les ordres du roi, il érigea un liṅga sur le mont Çrī Yaçodharagiri, égal en beauté au Roi des monts. »

et dans sa partie khmère :

« Alors, S. M. Paramaçivaloka (Yaçovarman) fonda la ville de Yaçodharapura (Angkor Thoṃ) et emmena le Kamrateṅ jagat ta rāja hors de Hariharālaya pour le fixer dans cette capitale. Alors S. M. Paramaçivaloka érigea le Mont central (Vnaṃ Kan-

tāl). Le seigneur du Çivāçrama érigea le saint Liṅga au milieu. L'ayant érigé à l'aide des corvées, royales, le Seigneur du Çivāçrama le notifia (au roi). »

La partie khmère indique formellement que le monument fondé par Yaçovarman (le Yaçodharagiri : mont, c'est-à-dire temple élevé, de Yaçovarman) était le Mont Central. Le Bàyon est le centre exact de la ville d'Angkor. On n'hésita pas, malgré la difficulté qu'il pouvait y avoir à considérer comme contemporains des édifices aussi différents que Lolei (ou le Phĭmānàkàs) et le Bàyon, à identifier le Bàyon avec le Yaçodharagiri.

Cependant une autre inscription existe, celle de Lovêk [N. 136] où il est également question d'un monument qui serait au centre de la ville [B. C. A., 1911/1/25 et I. S. 139/22-24]. Parlant du roi Udayādityavarman II (1049-vers 1065), l'inscription dit :

« Voyant... que le séjour des dieux avait une montagne d'or (le Méru) en son milieu, par une sorte d'émulation, il bâtit sa capitale avec une montagne d'or à l'intérieur. Sur le sommet de cette montagne d'or, dans un édifice divin en or..., il installa un liṅga de Çiva... »

Cette inscription paraît presque aussi nette que la précédente. La comparaison, en sanscrit, étant

très précise, la deuxième partie correspondant étroitement à la première, terme à terme, et le sanscrit évitant, par élégance, la répétition des mêmes mots, il y a toute chance (intérieur étant le terme le plus proche si on ne voulait pas répéter milieu) pour que l'inscription ait voulu indiquer que la montagne d'or du roi (le temple) était au centre de la ville puisqu'elle insiste sur le fait que la montagne d'or céleste était *au milieu* du monde des dieux.

Contrairement à la stèle de Sdŏk Kăk Thom, l'inscription de Lovêk a été rédigée en un temps tout proche des événements qu'elle relate ; elle ne paraît pourtant pas avoir été prise en considération pour l'identification des monuments : il doit s'agir du Bàphuon, dit-on (bien qu'il ne soit pas au centre exact de la ville) ou d'un simple embellissement qualifié de construction par usurpation. Nous concevons mal qu'on n'ait pas attaché plus d'importance à une telle inscription et pour nous qui avions déjà des raisons de penser que le Bàyon ne pouvait être de Yaçovarman, qu'il devait être plus tardif, elle était troublante.

Une contradiction nouvelle, celle des deux inscriptions, venait ainsi se joindre aux difficultés suscitées par l'examen de la sculpture.

Ce fut alors que surgit une idée double qui perça l'obscurité qui nous enveloppait de plus en plus et parut nous montrer une voie possible hors des contradictions dans lesquelles nous nous débattions.

Le Bàyon est bien le centre de la ville. Mais par rapport à quoi est-il un centre? Par rapport aux murailles. Ces murailles, par leurs portes [*Pl. 10/A*] sont exactement du style du Bàyon [*Pl. 9*]; elles ont été construites en même temps que lui, cela ne peut faire de doute; elles sont comme l'enceinte élargie du Bàyon. Mais, si à la fondation de la ville, le Bàyon n'existait pas, pas davantage n'existaient les murailles actuelles par rapport auxquelles il est centre. Le centre de la ville pouvait alors être autre.

Et ceci encore :

Si une ville a eu, dans le passé, deux centres successifs, c'est le second qui apparaît. Autrement dit, si deux monuments ont successivement formé le centre de la cité, les changements, les nouvelles constructions qui ont fait passer du premier au second centre ont masqué le plan primitif. C'est l'aspect le plus tardif qui demeure et s'offre aux archéologues, c'est lui qui doit sauter aux yeux tout d'abord.

Nous en sommes venu ainsi à nous demander

si l'apparence actuelle d'Angkor, avec le Bàyon, les murailles et les portes, ne venait pas d'un vaste remaniement terminé probablement par Udayādityavarman II, la ville de Yaçovarman ayant eu un tout autre caractère.

La possibilité d'une date relativement tardive du Bàyon admise, il convient de voir ce qui peut confirmer ou infirmer cette hypothèse[1].

1. Nous devons signaler ici deux découvertes récentes, fort importantes pour notre thèse, de pierres portant des inscriptions postérieures à Yaçovarman et ayant servi de réemploi dans des édifices du style du Bàyon. Nous n'en avons eu connaissance que tout dernièrement, après avoir terminé la rédaction de notre travail.

Le 9 février 1922, M. Marchal, en dégageant l'édifice E de Bantāy Kdei, édifice que M. Parmentier nous confirme être du style du Bàyon, a trouvé deux pierres portant un texte, retaillées en portions de colonnettes destinées à encadrer une porte. Or, sur la partie cachée de ces blocs, se trouve une inscription qui mentionne Harṣavarman I, fils de Yaçovarman, inscription qui a probablement été gravée, d'après M. Finot, sous le règne de Rajendravarman (944-968). [B.E.F. 25/354].

Une autre pierre, portant également un texte, a été trouvée, vers le milieu de l'année 1926, dans un édifice récemment découvert à l'ouest d'Angkor Thom, édifice qui, par tous ses détails, est du style du Bàyon. Un rinceau, nette-

Les temples du style du Bàyon ne portant pas d'inscriptions contemporaines de leur édification, on doit avant tout examiner s'il existe des monuments datés qui, par quelque détail, rappellent le Bàyon.

A notre connaissance, il n'en existe qu'un, le Bouddha de Tép Praṇàṃ [*Pl. 10/B*]. Par la face et le traitement des boucles de cheveux, il est semblable à des sculptures du deuxième style trouvées au Bàyon et son sourire est tout à fait analogue à celui des visages qui ornent les tours de ce monument et les portes de la ville [*Pl. 10/A*]. Près de la terrasse où il s'élève, une stèle datée a été trouvée relative à un monastère bouddhique. Malheureusement cette stèle porte deux inscriptions [n° 290], deux dates et aucune ne peut être écartée à priori.

ment du style du Bàyon, a été sculpté sur le bloc même qui porte l'inscription. Or l'inscription est datée de 923.

D'après la chronologie habituelle, le Bàyon était certainement terminé sous le règne de Yaçovarman (889-910) et on considérait que les monuments de même style ne pouvaient être très postérieurs. Il est rare qu'on fasse disparaître une inscription, peu de temps après le moment où elle a été gravée, en retaillant et en réemployant le bloc qui la porte. Les découvertes dont nous parlons sont donc de nature à faire croire que le style du Bàyon est beaucoup moins ancien qu'on ne le pensait jusqu'ici : elles pèsent ainsi d'un grand poids en faveur de notre théorie.

La stèle est de Yaçovarman, le fondateur d'Angkor, celui auquel on attribuait le Bàyon; une petite inscription en langue vulgaire [Aym. III/112-113], ajoutée, signale, en 1005, une fondation de Sūryavarman I, le prédécesseur d'Udayādityavarman II qui semble avoir achevé le remaniement d'Angkor. Ainsi la stèle de Tép Praṇàṃ ne fait que poser nettement le dilemme : ancienne date ou date que nous proposons : *Yaçovarman ou Sūryavarman I.*

Cependant Tép Praṇàṃ apporte une présomption en faveur de notre thèse.

Dans la chronique du Bulletin de l'École Française [B.E.F., 18/10/70] se trouve le paragraphe suivant, se rapportant à la terrasse qui supporte le grand Bouddha :

« Peut-être est-elle datée par la stèle bouddhique de Yaçovarman qui s'y trouve mais qui n'y semble pas en place. Il est plus probable cependant que la statue correspond à l'addition gravée par Sūryavarman I sur la stèle en question, addition de 1005 A. D., qui se rapporte à une fondation religieuse nouvelle ainsi qu'à la précédente. Cette statue, en effet, est exécutée en pierres de réemploi et, bien que les remaniements paraissent avoir commencé fort tôt à Angkor, il serait cependant extraordinaire qu'ils fussent de la première heure. »

Cette indication est d'autant plus précieuse que l'auteur, en la formulant, n'avait aucune théorie à soutenir et la présence de matériaux de réemploi, qui se rencontre dans divers édifices du style de Bàyon, nous paraît un argument assez fort en faveur d'une date relativement tardive de ces monuments. De plus, non loin du grand Bouddha assis de Tép Praṇàṃ, est un Bouddha debout qui a pu être en partie reconstitué, moins la face malheureusement. Le type du Bouddha debout est particulièrement fréquent à l'époque préangkoréenne ; il est rare, sinon inconnu, en ronde bosse, dans la seconde période angkoréenne. On peut donc se demander si la statue debout n'est pas celle de la fondation de Yaçovarman, le grand Bouddha assis à la face souriante correspondant à l'inscription de Sūryavarman datée de 1005.

Avant d'aborder l'étude des monuments qui se dressent vers le centre de la ville d'Angkor, il serait bon d'examiner si les données religieuses ou historiques apportent quelques indications relatives à notre théorie.

La prédominance bouddhique, dans le second style, nous avait déjà frappés il y a trois ans. Presque toutes les statues paraissent bouddhiques.

A Bantãy Čhmàr, les bas-reliefs bouddhiques répondent aux bas-reliefs çivaites sur les frontons et les grandes figures des bas-reliefs des galeries sont bouddhiques. Nous avions songé alors à examiner à quelles époques le Bouddhisme était spécialement en honneur au Cambodge, mais nous étions gênés par le caractère çivaite du Bàyon. Une récente découverte vient de bouleverser cette conception [L. Finot, Lokeçvara en Indochine, Et. Asiat., I]. Si les bas-reliefs du Bàyon sont çivaites, des décorations bouddhiques ont été remarquées et surtout des frontons, cachés par suite d'un changement de plan, ont été mis à jour. Ils représentent Lokeçvara qu'on retrouve aux Pràsàt Čruṅ et ces représentations sont si nettes que M. Finot en conclut que la ville et le Bàyon étaient dédiés à ce Boddhisattva [Et. Asiat., I/247]. M. Finot, dans la même étude, affirme le caractère bouddhique de Bantãy Čhmàr [id., 239] ainsi que celui du Nǟk Pǟn, petit monument dépendant probablement de Pràḥ Khằn d'Angkor. Des figurines bouddhiques en bas-relief ont été signalées au Tà Prohm d'Angkor, à Bantāy Kdĕi [Groslier, A.A.K., I/3/296] et aussi, croyons-nous, à Pràḥ Khằn. Les inscriptions de Jayavarman VII, roi bouddhiste, sont fréquentes sur ces monuments. L'accent bouddhique est donc

particulièrement marqué sur tous les édifices du style du Bàyon [1].

1. Il n'exclut pas le Çivaisme, c'est certain, mais le Bouddhisme le plus marqué, chez les Khmers, au moins à cette époque, n'exclut pas le Çivaïsme. Nous trouvons des bas-reliefs çivaïtes à Bantãy Čhmàr et au Bàyon. L'inscription de Pràḥ Khằn (K. S.) mêle les louanges du Bouddha et de Çiva. La religion d'Etat a toujours été, semble-t-il, celle du devarāja, culte royal du liṅga et nous ne serions pas surpris si des recherches ultérieures montraient que le Bàyon, construit, croyons-nous, par un roi bouddhiste, avec l'accent bouddhique très marqué, avait été, dès l'origine, conçu pour abriter le liṅga royal. L'histoire religieuse de l'empire khmer semble avoir été une oscillation entre un Bouddhisme et un Brahmanisme tour à tour prédominants. Mais alors que le Brahmanisme paraît avoir été assez fort, à certaines époques, pour remplir, à lui seul, la vie religieuse et ne laisser au Bouddhisme qu'une existence ralentie, qu'à d'autres moments, il semble avoir voulu repousser la religion rivale, effaçant dans les temples du style du Bàyon les figurines bouddhiques, soit en les martelant, soit en leur superposant un ṛṣi brahmanique, un liṅga ou une décoration florale, le Bouddhisme, au contraire, au moins à l'époque de Suryavarman I, donne l'impression d'avoir été heureux de profiter du lien qui unissait un certain Bouddhisme du grand véhicule et le Çivaisme, religion royale, pour se mêler étroitement à cette dernière et la dominer, peut-être, en l'englobant. C'est ainsi que la marque bouddhique, même sur les monuments où elle est le plus nettement accentuée, reste liée à l'iconographie çivaïte, mais elle n'en demeure pas moins fortement indiquée. Il en est ainsi dans les édifices du style du Bàyon.

Dans le dilemme qui s'est trouvé posé pour nous: Yaçovarman (889-vers 910), Sūryavarman (1002-1049) sous lequel des deux règnes l'accent bouddhique était-il le plus fort ?

On ne peut hésiter : Yaçovarman a certes fondé, dans sa capitale nouvelle, un monastère bouddhique, mais il semble n'avoir agi que par esprit de justice. Pour que la capitale fût complète, le monastère bouddhique devait sans doute répondre au monastère çivaite : les stèles de consécration des deux monastères ont même plan et même formulaire. Le Çivaisme y domine. Dans la stèle bouddhique de Tép Praṇàṃ l'invocation au Bouddha suit deux stances d'adoration à Çiva, l'administration bouddhique paraît calquée sur les règles des monastères brahmaniques et les textes brahmaniques abondent [Coedès, J. A., 1908/I/203]. D'ailleurs cette stèle fait exception, les stèles digraphiques de Yaçovarman sont toutes çivaites sauf une qui est consacrée à Viṣṇu, et, de 877 à 942, d'Indravarman à Jayavarman IV, les noms d'apothéose des rois ont tous un caractère çivaite.

Dès le retour de Chok Gargyar, le Bouddhisme semble prendre plus d'importance : c'est l'inscription de Bàt Čŭm (960), [J. A., 1908/II/215] et, probablement peu après, celle de Ṣrei Saṇthor ; c'est le

rôle joué par le ministre bouddhiste Kavīndrārimathana, ministre bouddhiste d'un roi çivaite. Enfin, quand nous parvenons au règne de Sūryavarman I, second terme de notre dilemme, le Bouddhisme s'affirme, et c'est le roi lui-même qui est bouddhiste, comme le prouve son nom d'apothéose, premier nom d'apothéose bouddhique qui apparaisse : Sūryavarman I, après sa mort, est nommé Paramanirvāṇapada.

Les données religieuses fournissent donc une nouvelle présomption en faveur de notre thèse.

Des considérations historiques tendent également à nous faire croire que l'époque de Sūryavarman I a des chances de correspondre à l'art du Bàyon.

Dans notre étude sur la sculpture khmère, indépendamment de la théorie que nous soutenons et avant même d'y avoir songé, nous avions été forcé d'envisager une influence extérieure amenant des types iconographiques inconnus au Cambodge ou, plus exactement, oubliés : ceci pour expliquer le passage du premier au second style, le traitement nouveau de la chevelure et du visage et l'apparition de types passagers, moins éloignés de certaines œuvres bouddhiques étrangères que des statues khmères elles-mêmes.

M. Coedès a récemment exposé comment, selon

lui, Sūryavarman I, roi usurpateur, serait venu de Ligor, où le Bouddhisme était florissant : entre autres preuves, il a signalé qu'à ce moment apparaissent des titres ayant une consonance malaise. On peut se demander si l'apport de types iconographiques proches de ceux de Java ne serait pas lié à ce fait. On est d'autant plus tenté de le croire qu'on trouve à Lŏpbŭri des Bouddhas sur le nāga presque identiques à des statues khmères de la fin du premier style représentant le même sujet ; or Lŏpbŭri fut conquise par le père de Sūryavarman I et c'est sans doute seulement à partir de cette époque que les relations devinrent étroites entre Lŏpbŭri et le Cambodge.

Nous devons considérer maintenant les monuments d'Angkor[1] ; là est, croyons-nous, la solution du problème qui nous occupe. Trois édifices assez élevés se dressent vers le milieu de la ville : le

1. Nous désignons sous le nom d'Angkor ce que l'on nomme généralement « Groupe d'Angkor ». Cette dernière appellation, qui comprend tous les temples, s'oppose à « Angkor Thom », la ville enclose par les murailles. Ces murailles étant pour nous tardives, et les monuments situés hors de leur enceinte faisant partie de la cité, l'opposition habituelle nous a semblé inutile et nous avons préféré simplifier la terminologie.

Bàyon [*Pl. 9*], le Bàphuon et le Phĭmãnàkàs [*Pl. 7*]. Ces trois monuments, d'après le voyageur chinois Tcheou Ta-kouan, qui visita la cité à la fin du XIII° siècle [B.E.F. 2/142-5], avaient des tours dorées, tours d'or ou de cuivre, dit-il. Ce sont eux et eux seuls qui semblent pouvoir répondre aux mentions de « Mont d'or » et de « Mont de la corne d'or », fréquentes dans les inscriptions (mont, nous l'avons déjà indiqué, signifiant édifice).

Ces inscriptions, incidemment, au milieu des louanges du roi, du donateur ou de sa famille et des indications relatives aux donations, nous fournissent quelques précisions concernant des monuments construits, selon toutes probabilités, à Angkor, postérieurement aux embellissements exécutés à l'époque du retour à l'ancienne capitale par Rãjendravarman [Ins. N. 255-256, Pràsàt Kôk Pô, Aym. II/382 — N. 275, Tà Kèo, I.S.109/5-6 — N.278, Tà Kèo, I.S. 113/7 et 115/19 — N.136, Lovêk, I.S. 136/25, 138/10, 139/22-24 et B.C.A. 1911/1/25].

Nous apprenons que le « Vap Çivavrãhma construisit le Hemaçriṅgiri (=°çṛṅgagiri-Mont de la corne d'or) et le Saint Palais Royal (appelé) Çrī Jayendranagiri (*sic*) ».

Les deux édifices étaient sans doute à peu près contemporains et le nom du palais royal donne très probablement comme date le règne de Jayavarman V (968-1001). Cette date est confirmée par le fait que c'est sous ce règne qu'apparaissent des nominations concernant le Hemaçṛṅgagiri (mont de la corne d'or), nominations qui se continuent sous le règne de Sūryavarman I (1002-1049) (nominations sous les deux règnes au poste d'inspecteur des qualités et des défauts sur le Hemaçṛṅgagiri, double nomination par Jayavarman V de deux prêtres du Hemaçṛṅgeça).

Une des inscriptions de Tà Kèo dit : « Çrī Yogīçvarapaṇḍita..... lui le guru et l'exécuteur des travaux du roi qui acheva le Hemagiri.

« Guru de Çrī Sūryavarman,... il établit un Pañcaçūla dans l'édifice du Hemagiri. »

Si, comme cela semble évident, « guru de Çrī Sūryavarman » équivaut à « guru et exécuteur des travaux du roi qui acheva le Hemagiri (mont d'or) », nous enregistrons que Sūryavarman I acheva le monument nommé Hemagiri. Sūryavarman nomma, d'autre part, un prêtre du liṅga sur le Çrī Sūryaparvata.

Enfin, nous l'avons déjà vu par un passage de l'inscription de Lovêk (citée page 24), Udayādi-

tyavarman II (1049-vers 1065) fit construire, très probablement au centre de la ville, une montagne d'or, édifice divin.

Ces inscriptions s'ajustent difficilement à la chronologie admise jusqu'à ce jour. Il suffit de se reporter aux travaux de M. Aymonier pour s'en rendre compte. On rencontre trop de monuments dans une première période, si brève qu'on ne conçoit pas comment ils ont pu y trouver place, et, dans la longue période qui suit, un singulier manque d'édifices: on ne retrouve même pas tous ceux dont la construction, à cette époque, est mentionnée par des inscriptions.

L'édification du Bàyon correspondant à la fondation de la ville, on attribua à la même époque les portes, les Pràsàt Čruṅ, Práḥ Khằn, Tà Prohm, Bantãy Kdĕi, de même style. Le Phĭmãnàkàs, le Phnoṃ Bàkhèṅ, Bàksĕi Cằṃkrǒṅ sont aujourd'hui datés de ce temps par des inscriptions. Ainsi, pendant la courte période qui sépare la fondation de la ville (sous le règne de Yaçovarman entre 889 et 910) du départ pour Chok Gargyar (928), presque tous les grands monuments d'Angkor auraient été édifiés.

Malgré la relative rapidité de la construction khmère, signalée par M. Groslier, un tel ensemble est extraordinaire. M. Aymonier l'a bien senti et,

pouvant difficilement l'étendre au delà du départ pour Chok Gargyar, il le fait remonter avant la date de la fondation d'Angkor sans se rendre compte sans doute des objections qu'il soulève. Pour lui, Indravarman aurait peut-être déjà commencé le Bàyon qu'aurait terminé Yaçovarman, idée reprise par M. Groslier [Ang. 152] qui voit dans la découverte de M. Parmentier de changements de plan pendant la construction du Bàyon, une confirmation de cette hypothèse. Pour M. Aymonier, le Prắḥ Khẳn serait plus ancien que le Bàyon, ce qui est fort possible ; il l'identifie alors avec Hariharālaya, capitale du roi Jayavarman II (802-869), parce que, hypothèse fragile, Yaçovarman, qui y résidait avant de fonder Angkor, y aurait été particulièrement bien placé pour surveiller les travaux de la ville future. Bantãy Čhmàr, la cité du N.-O., serait Amarendrapura, autre capitale de Jayavarman II. M. Groslier appuie cette idée par l'étude d'inscriptions qui situent probablement Amarendrapura dans la région de Bantãy Čhmàr, mais l'identification avec Bantãy Čhmàr ne va pas sans difficultés, Bantãy Čhmàr étant un immense temple de grès alors qu'une autre capitale de Jayavarman II, d'après M. Groslier lui-même, a des chances d'avoir été construite en

matériaux périssables [Ang. 8][1]. On voit combien sont frêles ces diverses hypothèses. Il semble bien contraire aux habitudes des peuples constructeurs qu'une ville dont la fondation est attribuée à un roi qui lui donne son nom (Angkor est nommée Yaçodharapura), ait été en grande partie construite avant lui pour que le fondateur puisse s'installer dans une cité terminée. Surtout, ce qui nous les fait rejeter, c'est que toutes les difficultés de chevauchements de deux styles sans communication entre eux, que nous avons déjà signalées en sculpture et qui vont se poser plus loin en architecture d'une manière particulièrement aiguë, seraient fortement augmentées encore, si on donnait à certains monuments du style du Bàyon (second style), par rapport au règne de Yaçovarman, une date plus haute de près d'un siècle. Nous voyons, dans cette tentative dangereuse de reculer la date de certains de ces édifices, le résultat de l'écrasement qui situe, dans une première période, trop courte, un trop grand nombre de monuments.

Par contre, comme nous le disions précédemment, dans la deuxième période, les temples manquent pour répondre aux inscriptions citées (p. 36)

1. La discussion de cette identification sera reprise plus loin, p. 163-166.

mentionnant des Monts d'or ou de la corne d'or. Le Bàyon étant placé à la fondation de la ville, le Phĭmānàkàs étant daté par une inscription d'avant 910, le Bàphuon reste, des trois édifices à tours dorées, le seul disponible et il est insuffisant.

A la rigueur, le Bàphuon peut être à la fois le Hemaçṛṅgagiri et le Hemagiri bien qu'il soit curieux qu'un temple de dimensions relativement modestes, qui ne porte guère traces de remaniements, puisse avoir déjà eu des prêtres sous Jayavarman V et n'avoir été achevé que par Sūryavarman I. Mais le Bàphuon ne peut correspondre en plus à l'inscription de Lovêk, ce qui supposerait un nouveau remaniement et un couronnement différent de celui qui a disparu: ce dernier, probablement en bois, ne répondant guère à la magnifique construction vantée par l'inscription de Lovêk qui date d'une époque où l'on avait certainement déjà atteint la maîtrise dans l'emploi de la pierre. De plus, le Bàphuon, ce qu'on ignorait quand M. Aymonier écrivait son grand ouvrage, n'est pas au centre de la ville.

M. Aymonier a, sans doute, vu certaines de ces objections; aussi, après avoir identifié le Hemaçṛṅgagiri et le Hemagiri au Bàphuon, exprime-t-il son

étonnement devant l'inscription de Lovêk : « ...nous devons faire observer que le roi Udayādityavarman...revendiquera, lui aussi, la construction d'une montagne d'or au centre de la ville, ce qui désignerait très positivement le Bàphuon si toutefois cette ville était Angkor Thoṃ. Il est à craindre, en somme, que la plupart de ces potentats n'ait eu quelquefois des prétentions exagérées, en qualifiant de construction ce qui pouvait n'être qu'embellissement ou restauration » [Aym., III/495]. Ailleurs [Aym., III/506], l'auteur, pour ce mont d'or d'Udayādityavarman II, songe, après avoir rejeté le Bàphuon et le Phĭmānàkàs, aux bâtiments pyramidaux de Phnoṃ Bàkhèṅ et de Prè Rup, et se demande si Prè Rup ne formerait pas le centre d'une autre ville, disparue, contiguë à Angkor. Cette hypothèse, bien fragile par elle-même, a été d'ailleurs infirmée par des découvertes d'inscriptions qui situent ces monuments à une époque fort antérieure à celle d'Udayādityavarman II. Ces divers essais d'explications montrent, croyons-nous, l'embarras dans lequel on était jeté par suite de la chronologie admise.

Qu'on veuille bien supposer maintenant, sur la foi des présomptions déjà réunies, et devant les difficultés que rencontre la chronologie acceptée,

que le Bàyon n'est peut-être pas le monument dont parle l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ, ces difficultés s'évanouissent.

Le Bàyon ne correspondant plus à l'inscription qui mentionne un Mont Central au moment de la fondation de la ville, on est en droit de lui attribuer toute autre date. L'examen sculptural le place après Chok Gargyar, mais il semble notablement plus tardif, car il rappelle, par son style, le grand Bouddha de Tép Praṇàṃ (1005?) et paraît répondre à l'inscription de Lovêk qui relate l'édification d'un Mont d'or au centre de la ville entre 1050 et 1065. Il se trouvera donc, non plus avant, mais après le Bàphuon, même en laissant ce dernier à la date fixée par M. Aymonier.

En dehors de toute théorie et de tout examen d'inscriptions, des considérations de style nous amèneraient à placer le Bàphuon après le Phĭmãnàkàs et avant le Bàyon[1].

Le plan du Bàphuon est celui du Phĭmãnàkãs agrandi, avec plusieurs galeries concentriques, mais ce plan est infiniment moins complexe que celui du Bàyon.

1. Ces considérations se trouveront développées dans la seconde partie de notre étude où sera examinée l'évolution des divers éléments composant le monument.

La galerie du Bàphuon, plus grande que l'étroite et basse galerie du Phĭmānàkàs, ne semble pas cependant aussi développée que la galerie sur piliers du Bàyon.

Les frontons du Bàphuon s'inspirent, dans leur décoration, du règne végétal, comme ceux de l'art d'Indravarman, du Phĭmānàkàs et de Kòḥ Ker ; les principaux frontons du Bàyon et des monuments de même style sont à personnages, représentant des scènes, comme la plupart de ceux d'Angkor Vat.

Les colonnettes soutenant les linteaux au Bàphuon (si nous en jugeons par celles du Pràsàt Khnà [K. S.], monument absolument de même style que le Bàphuon, avec des bas-reliefs analogues et qui paraît exécuté par les mêmes artistes) sont beaucoup plus chargées que celles du Phĭmānàkàs ou de Kòḥ Ker, aussi chargées que celles du Bàyon, mais les colonnettes du Pràsàt Khnà [*Pl. 6/l*] portent encore trace, sur leurs parties plates, et en réduction, des feuilles décoratives qui se rencontrent dans l'art de Roluoḥ et à Kòḥ Ker [*Pl. 6/h. i.*], et qui semblent avoir disparu au Bàyon et à Angkor Vat [*Pl. 6/m. n.*].

Sur les petites scènes en bas-relief du Bàphuon, les personnages importants ne paraissent pas avoir

le vêtement terminé par un perlage, et la bande qui, dépassant au-dessus de la ceinture, retombe, n'existe que devant et ne se continue pas autour de la taille. Ce sont des indices du premier style. La posture, dans l'effort, n'est pas celle du second style, les genoux écartés, comme au Bàyon et à Angkor Vat (Barattage de la mer de lait). Par contre une des manières de traiter la chevelure, particulière au second style, apparaît parfois.

Ces indices et les remarques précédentes nous amènent à placer le Bàphuon à la fin du premier style de sculpture, presque à la transition, bien après le Phĭmãnàkàs, nettement avant le Bàyon qui est entièrement du deuxième style.

Cette antériorité est fortement confirmée par l'examen des grandes figures en bas-relief. Un dvārapāla récemment découvert, sculpture de l'enceinte extérieure du Bàphuon [B.E.F. 22/380 et pl. XXIX], est placé dans une niche de l'art d'Indravarman. Il est en fort mauvais état, mais on le distingue suffisamment pour voir qu'il est absolument identique aux dvārapāla du Pràsàt Khnà. Or les dvārapāla du Pràsàt Khnà ont un bras écarté du corps, tenant une arme, comme ceux de Roluoḥ et de Kòḥ Ker alors que ceux du Bàyon, comme tous ceux du second style, ont les deux bras ramenés

devant le corps et appuyés sur une massue[1]. Les dvārapāla du Pràsàt Khnà ont le vêtement du premier style, sans perlage, présentant même l'ornement spécial plaqué sur le côté que nous n'avons jamais rencontré au deuxième style. Les apsaras du Pràsàt Khnà ne portent pas l'étoffe à fleurs qui se voit souvent, au second style, formant le vêtement féminin.

L'ordre qu'établissent les considérations de style entre les trois monuments que nous étudions, Phĭmānàkàs, Bàphuon, Bàyon, fait disparaître les difficultés soulevées par la chronologie admise. La date du Bayon étant considérée comme tardive, celle des édifices de style analogue le devient également ; il en résulte que la première période cesse d'être trop chargée et la seconde trop vide ; de plus la disposition nouvelle s'ajuste sans difficultés aux inscriptions.

Le Hemaçṛṅgagiri (Mont de la corne d'or) et le Hemagiri (Mont d'or) sont-ils un seul et même

1. Une autre figure du Bàphuon a un bras écarté du corps, s'appuyant sur une massue ; elle paraît ainsi être la transition entre les figures le bras écarté du corps, tenant une arme autre que la massue, qu'on voit sur des monuments d'une époque proche de celle du Phĭmānàkàs, et celles de l'époque du Bàyon qui s'appuient sur une massue placée devant le corps.

monument ? Nous l'ignorons et aucune indication ne permet de se prononcer.

Si les deux noms désignent un même édifice, il y a toute chance pour que ce soit le Bàyon qui, d'après les récents travaux de M. Parmentier, aurait subi deux changements de plan en cours d'exécution, ce qui, avec le plan primitif, donne trois états. Le monument, par sa grandeur, sa complexité et les deux changements de direction observés dans les travaux, pourrait être à la fois le Hemaçṛṅgagiri, le Hemagiri et la montagne d'or d'Udayādityavarman. Nous avons vu que le Bàphuon ne pouvait jouer ce rôle (page 41).

Si, ce qui est plus probable, les deux appellations se rapportent à deux édifices différents, le doute ne semble pas possible. Le premier en date, fin du premier style, le Bàphuon, serait le Hemaçṛṅgagiri construit sous Jayavarman V (968-1001), nettement après Kòḥ Ker (1er style), nettement avant le grand Bouddha de Tép Praṇàṃ (2e style, 1005 ?) ; le Hemagiri désignerait le Bayon et la date de Sūryavarman I (1002-1049) correspondrait à celle du Bouddha de Tép Praṇàṃ.

Une difficulté demeure, dans l'un ou l'autre cas, qui nous a longtemps arrêtés. Le Hemagiri étant le Bàyon, et ayant été achevé par Sūryavarman,

dit l'inscription de Tà Kèo[1] (p. 37), comment son successeur, Udayādityavarman, peut-il revendiquer l'honneur d'avoir bâti une montagne d'or au centre de la ville, ce qui paraît encore désigner le Bàyon ? Pour que ce fût possible, il aurait fallu que le monument eût été terminé, puis repris après démolition d'une partie de l'édifice et que des différences se montrassent entre la partie reprise et les précédentes : le caractère bouddhique, par exemple, étant plus marqué dans la partie construite par Sūryavarman, roi certainement bouddhiste, que dans celle, plus récente, édifiée par son successeur.

Cette hypothèse paraissait invraisemblable ; or, c'est exactement ce que des recherches récentes ont dévoilé.

M. Finot dit [Ét. Asiat., 1/245-246] :

« Le caractère çivaïte du Bàyon trouvait, à la vérité, une contradiction dans les nombreuses figures bouddhiques qui ornent les piliers des galeries et jusqu'au vestibule du massif central. Le sens

1. Si, ce qui est tout à fait improbable, l'inscription de Tà Kèo voulait nous faire entendre (p. 37) que Çrī Yogīçvarapaṇḍita a été le guru de Sūryavarman et de son prédécesseur, c'est ce dernier qui aurait achevé le Hemagiri et ce nom sans doute comme celui de Hemaçringagiri s'appliquerait alors au Bàphuon, l'inscription de Lovêk se rapportant quand même, probablement, à la partie la plus récente du Bàyon.

religieux de ces représentations avait d'ailleurs été reconnu par les Khmers eux-mêmes, puisque de patients iconoclastes s'étaient évertués à les effacer, soit en les martelant, soit en les retouchant de façon à transformer le Buddha en un ṛṣi barbu ou autre figure méconnaissable. On pouvait toutefois résoudre la contradiction en supposant que le Bàyon avait été l'œuvre de sculpteurs bouddhistes, appliquant sans scrupule à l'ornementation d'un sanctuaire brahmanique les thèmes décoratifs qui leur étaient familiers et qui, admis sans difficulté à une époque de tolérance religieuse, avaient soulevé plus tard l'opposition d'un fanatisme sectaire.

« Mais une découverte récente faite au Bàyon est venue bouleverser cette théorie.

« On sait que la terrasse qui supporte la tour centrale est, dans ses dimensions actuelles, le résultat d'une modification au plan primitif, où elle était prévue d'une moindre étendue. Ainsi élargie, cette terrasse vient buter contre les porches de la galerie de l'étage inférieur, dont les frontons se trouvaient ainsi masqués et même partiellement mutilés.

« Or, en soulevant le dallage pour examiner ces frontons, M. Parmentier a mis à jour une scène presque intacte et parfaitement claire, elle représente Lokeçvara... Parmi les autres frontons

conservés, on remarque une figure analogue... »

D'autre part, M. Parmentier nous confirme un point que nous avions cru voir se dégager du texte cité : les éléments bouddhiques dans la décoration et la sculpture du massif central du Bàyon semblent moins nombreux que dans le reste de l'édifice. Il nous autorise, et nous l'en remercions bien vivement, à faire état d'une étude encore inédite qu'il prépare sur le Bàyon. De ce travail, rédigé avant qu'il ait eu connaissance de notre théorie, il ressort que le Bàyon, conçu d'abord comme devant être un temple se développant à plat comme Práḥ Khằn d'Angkor par exemple, a subi plusieurs modifications et que le massif central, construit en dernier, et agrandi par rapport au plan primitif, a donné lieu à des changements importants tels que le sacrifice des porches de l'étage inférieur et du degré axial (app. 1). M. Parmentier ajoute même :

« Qu'il est impossible de savoir s'il y a eu destruction dans ce but d'une construction déjà faite mais que cependant... le fini de la décoration des porches sacrifiés suggère un achèvement complet de tout le groupe et par suite implique la nécessité d'une démolition des bâtiments construits au centre ; d'ailleurs le massif central offre des réemplois du même art. »

Ainsi la réalité vient exactement s'adapter à notre thèse à laquelle la découverte de M. Parmentier apporte une importante confirmation. Nous avons même éprouvé, devant ce résultat, un véritable étonnement car il est toujours surprenant de voir des faits, généralement souples et capricieux comme la vie, répondre à des hypothèses avec la précision absolue qu'on n'attend que des seules constructions de l'esprit. Les faits et les inscriptions s'accordent. Le Bàyon, qui peut être identifié au Hemagiri, peut-il l'être également au Hemaçṛṅgagiri, ou le mot « acheva » de l'inscription de Tà Kèo indique-t il que le Bàyon était commencé avant Sūryavarman ? Le premier changement de plan signalé par M. Parmentier aurait chance alors de correspondre à un changement de règne. Le mot « acheva » veut-il seulement dire paracheva, termina complètement et ainsi amène-t-il le paragraphe suivant de l'inscription de Tà Kèo qui parle de l'érection d'un pañcaçūla, emblème placé peut-être au sommet de l'édifice ? Dans ce cas le Bàyon, sauf le massif central, serait entièrement de Sūryavarman. Quoi qu'il en soit, les emblèmes bouddhiques, si nombreux, incompréhensibles sous Indravarman ou sous Yaçovarman, n'étonnent plus sous le règne du roi bouddhiste Sūryavarman, et le pañcaçūla, dont la résonance

bouddhique est frappante si on se reporte à l'étude que prépare Mlle M. Lalou, ne surprend pas davantage. Mais vient son successeur, Udayādityavarman II. Il est possible que se dessine, dès ce moment, une réaction antibouddhique qui, d'après M. Aymonier, se développe chez les rois qui le suivent et aboutit peut-être au martèlement des figurines bouddhiques ou à leur remplacement par des ṛṣi barbus. Est-ce par fanatisme religieux ? Est-ce pour faire mieux que ses prédécesseurs ? Les deux raisons ont pu simultanément l'y pousser. Toujours est-il qu'Udayādityavarman II reprend le massif central sur un plan plus grandiose où les caractères bouddhiques paraissent atténués, qu'il masque les Lokeçvara, fait disparaître peut-être ainsi le pañcaçūla et élève cet étonnant édifice, d'une hardiesse extrême, unique dans l'art khmer, ce palais d'or aérien digne d'être comparé, par l'inscription de Lovêk, à la montagne d'or qui se dresse au milieu du monde des dieux [*Pl. 9/A*].

Résumons-nous. La date que nous proposons pour le Bàyon se justifie par les raisons suivantes : elle semble imposée par l'évolution de la sculpture, présumée par les matériaux de réemploi du Bouddha de Tép Praṇàṃ et par des faits religieux et historiques ; elle supprime les difficultés soulevées par

la chronologie admise jusqu'à ce jour ; elle s'appuie sur des considérations de style qui placent le Bàyon non seulement après le Phĭmãnàkàs mais aussi après le Bàphuon ; elle s'accorde avec les inscriptions et elle est confirmée de manière frappante par les récentes découvertes archéologiques. Ajoutons, la suite de notre étude l'exposera, qu'elle fait disparaître des anomalies concernant la topographie d'Angkor, l'évolution de l'architecture et de la sculpture et qu'elle est confirmée par le développement de ses conséquences. On pourrait donc, semble-t-il, l'adopter sans réserves si un dernier point, relatif à l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ, ne demeurait embarrassant.

La chronologie habituelle répondait à l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ en identifiant le Bàyon au Mont central de Yaçovarman ; elle ne tenait pas compte de l'inscription de Lovêk. Notre théorie répond à l'inscription de Lovêk, va-t-elle à son tour esquiver une inscription et dire, ce qui pèserait lourdement sur elle, que la stèle de Sdŏk Kăk Thoṃ a menti ?

Certes non.

Si, comme nous en sommes convaincus, le Bàyon est du temps de Sūryavarman I, il est évident qu'à la fin du règne de Yaçovarman, époque de la fon-

dation d'Angkor, n'existaient ni le Bàyon, ni les monuments de même style (portes et édifices d'angle des murailles, Práḥ Khẳn, Tà Prohm, Bantãy Kdĕi, etc.), ni Práḥ Palilày et les terrasses qui sont du second style, ni le Bàphuon et les édifices d'un art analogue qui sont de la fin du premier style. Aucun des monuments du second style ne pouvait avoir été conçu et beaucoup de ceux du premier n'étaient sans doute pas encore bâtis. Que reste-t-il si on fait abstraction de tous ces édifices? Un ensemble bien plus modeste que celui qu'on avait coutume d'imaginer comme la résidence du roi fondateur.

Quels sont les monuments et travaux qui peuvent être attribués avec certitude au règne de Yaçovarman? Le Phĭmãnàkàs, le Bàrày oriental, le Phnoṃ Bàkhèṅ. Le Phĭmãnàkàs est de 910 ou antérieur à cette date qui est celle d'une inscription gravée sur son sanctuaire [n° 291 — I.S. 545]; le Bàrày oriental est un étang creusé par Yaçovarman, quatre stèles aux quatre coins l'affirment et louent son œuvre [n° 280 à 283]; le Phnoṃ Bàkhèṅ, temple sur le sommet et les pentes d'une petite montagne naturelle, porte une inscription [N. 464 — B.E.F., 11/396] datée de 968 qui donne l'appellation sanscrite du monument : Yaçodha-

reçvara. Ce sont les fondations de Yaçovarman qui sont désignées par des mots commençant ainsi par son nom. De plus, le sanctuaire du Phnoṃ Bàkhèn, récemment dégagé, est nettement du « style d'Indravarman » [B.E.F., 24/313] et les apsaras en bas-relief qui ornent ce monument ainsi qu'une statue trouvée par M. Aymonier dans ce temple [*Pl. 22/B*] portent un vêtement en forme de cloche, assez rare, qui se retrouve à Lolei, temple consacré en 893 par Yaçovarman [*Pl. 22/A*].

Traçons [*Pl. 1*] une ligne est-ouest au milieu du Bàrày oriental et prolongeons-la à travers la ville actuelle; du Phnoṃ Bàkhèn, élevons une ligne nord-sud, perpendiculaire à la précédente; *leur point de rencontre, autant qu'on en peut juger sur un plan à petite échelle, est exactement le Phĭmãnàkàs* [*Pl. 7*][1].

Le Phĭmãnàkàs est le seul des trois monuments

1. Le Phĭmãnàkàs n'est pas exactement à ce point de rencontre, pas plus qu'il n'est exactement au centre de l'enceinte du Palais Royal [*Pl. 3*], mais les lignes que nous avons tracées, pour le rencontrer, ne doivent subir qu'une extrêmement légère déviation, qui s'explique aisément par le manque d'instruments de visée précis à l'époque où il a été construit, époque où n'existaient probablement ni la chaussée unissant le Phĭmãnàkàs au Bàrày oriental, ni l'enceinte du Palais Royal. Plus tard, en traçant chaussée et enceinte, on aurait corrigé.

qui se dressent vers le centre d'Angkor qui soit daté de Yaçovarman ou de son successeur, le seul qui, par ses lions ressemblant à ceux du Phnoṃ Bàkhèṅ [*Pl. 17/B*], ses colonnettes peu chargées, sa galerie rudimentaire, son aspect général, réponde à l'idée que nous pouvons nous faire d'un édifice situé entre l'art de Roluoḥ et celui de Kòḥ Ker. Le monument est modeste par rapport aux temples qui l'environnent mais qui, d'après notre chronologie, n'ont été édifiés que plus tard ; il est hardi et digne d'une fondation royale si on le compare aux édifices de l'art préangkoréen et de l'art de Roluoḥ qui l'ont précédé.

Le Phĭmãnàkàs est situé à l'Ouest du Bàray, au Nord du Phnoṃ Bàkhèṅ : il forme ainsi le centre d'une ville qui serait orientée par rapport à l'étang d'une part et à la colline surmontée d'un temple d'autre part. L'emplacement des Tours des Danseurs de corde, certainement anciennes, fortifie cette impression. Tout concorde : par sa place, par son style, par sa date, le Phĭmãnàkàs répond à la stèle de Sdŏk Kăk Thoṃ. C'est, croyons-nous, le centre de la ville primitive, le Mont central, le Vnam Kantal de l'inscription [1].

1. Notre identification ne pourrait être maintenue si l'inscription de 910 correspondait à la consécration du

Dès lors, l'objection soulevée tombe, notre thèse est d'accord avec l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ comme avec celle de Lovêk. La difficulté qu'on pouvait soulever à ce sujet s'évanouit.

Ce qui suit devient aisé à pénétrer.

On comprend facilement, en prenant la ville primitive comme point de départ, la place qu'occupe le Bàyon. Certes, il est toujours à la fois facile et dangereux, connaissant la solution adoptée pour un problème, d'imaginer le raisonnement suivi par ceux qui l'ont découverte : rien ne peut vous contredire et la vérité est parfois tout autre. Ici, pourtant, l'idée suivie paraît si évidente qu'on peut, sans danger, semble-t-il, tenter de la retrouver. Il y a des raisons de croire que Práḥ Khẳn d'Angkor, tout en étant de la deuxième période, est cependant légèrement antérieur au Bàyon. Le plan, composé surtout d'édifices juxtaposés plutôt que reliés [*Pl. 5/A*] comme à l'époque précédente, les nāga de Nẵk Pẵn, dépendance probable de Práḥ Khẳn, traités comme les nāga du premier style, la présence

temple. Le Phimãnàkàs serait alors un monument dédié à Viṣṇu et construit après la mort de Yaçovarman. Nous ne croyons pas qu'il en soit ainsi et espérons le montrer en examinant cette question, à la fin de notre travail, dans l'étude des diverses objections qui ont chances d'être opposées à notre thèse.

de piliers bornes, forme architecturale qui paraît être fréquente surtout vers la fin de la première période, sont autant d'indications dans ce sens, fragiles certes, mais concordantes. Le plan du Bàyon, en ce qui concerne l'enceinte et les quatre avenues d'accès, c'est le plan de Práḥ Khẵn ou de Bantãy Čhmàr agrandi [*Pl. 1*] ; l'enceinte reculée est devenue l'enceinte de la ville, avec, au centre des quatre murs, quatre portes, précédées de géants soutenant le serpent, et s'ouvrant sur des avenues rectilignes menant directement au monument central. Ce dernier devait être vu de loin dans l'enfilade des avenues où l'œil ne pouvait rencontrer d'obstacle sans que le plan fût modifié et la perspective rompue. Or l'enceinte, de petite taille, qui entoure le Phĭmãnàkàs, enceinte du Palais Royal d'après le témoignage de Tcheou Ta-kouan [B.E.F., 2/142-145], était certainement déjà construite quand on songea à bâtir le Bàyon, nous verrons plus loin qu'on ne peut en douter (p. 78). Pour conserver comme avenues d'accès au Bàyon celles qui étaient sans doute déjà tracées sur les axes anciens de la ville (Phĭmãnàkàs-Bàrày oriental et Phĭmãnàkàs-Phnoṃ Bàkhèṅ), il aurait fallu construire le monument là où était déjà le Phĭmãnàkàs. Si on avait voulu le placer sur un point quelconque de ces axes, une de ces avenues

serait forcément venue buter contre l'enceinte du Palais Royal et contre le Phĭmãnàkàs lui-même : la perspective aurait été ainsi coupée. Pour réaliser le programme choisi, un changement d'axes de la cité était donc nécessaire ; il fallait, en s'éloignant le moins possible du centre ancien, en gardant l'orientation qui est presque toujours observée chez les Khmers, faire glisser les axes, qui demeuraient parallèles aux précédents, jusqu'au point où les avenues d'accès pourraient passer sans être arrêtées par l'enceinte du Palais Royal [*Pl. 1*]. Le choix de l'emplacement ne pouvait alors être douteux. Pour l'axe nord-sud, on ne pouvait hésiter entre la solution qui aurait fait passer l'avenue derrière le palais, le long d'un mur aveugle et celle qui la faisait longer, à l'Est, le mur d'honneur, la porte principale de l'enceinte et traverser la place royale [*Pl. 3*]. Ce principe arrêté, on ne pouvait songer à englober dans les murs Práḥ Khằn et son annexe, Năk Pằn, probablement construits déjà, du moins en partie. Par la décision prise de laisser en dehors des murailles Práḥ Khằn et le Phnoṃ Bakhèṅ, la place des murs nord et sud se trouvait indiquée [*Pl. 1*] et, à équidistance des deux murs, celle du Bàyon sur le nouvel axe nord-sud qui vient frôler le mur d'enceinte Est du Palais Royal.

On comprend également l'irrégularité du plan et l'existence d'une cinquième avenue, dissymétrique, aboutissant à une cinquième porte, celle de la Victoire, qui n'est pas au milieu du mur où elle est percée [*Pl. 1*]. Cette avenue, c'est un des anciens axes de la ville, trop important pour être supprimé. Il partait du Phĭmãnàkàs[1], traversait, par son milieu, l'enceinte du Palais Royal et se dirigeait vers le Bàrày oriental en laissant, à sa droite et à sa gauche, symétriquement groupés, les bâtiments annexes (Tours des Danseurs de corde et Khlãn). [*Pl. 3*]. Le Tà Kèo était presque sur son parcours et un pont, qui lui permettait de passer la rivière, était probablement déjà construit. On conçoit qu'une telle perspective ait été conservée.

L'autre axe ancien, Phĭmãnàkàs-Phnoṃ Bàkhèṅ, paraît avoir été supprimé puisque la muraille sud n'a qu'une porte. Le Bàphuon, juste au Sud du Phĭmãnàkàs, est sur cet axe et c'est un indice de plus en faveur de son antériorité par rapport au Bàyon. Il est probable que la chaussée et le gopura Est qui relient le Bàphuon à l'avenue d'accès au Bàyon (nouvel axe parallèle à l'ancien) sont une addition postérieure au monument et se rattachent

1. Abstraction faite de la très légère déviation signalée p. 55.

au plan nouveau de la ville. Avant, selon toutes probabilités, devait exister une chaussée nord-sud parallèle à celle qui se voit aujourd'hui et légèrement à l'Ouest, reliant le perron méridional du Bàphuon au Phnom Bàkhèn ; nous ne serions pas surpris si des fouilles permettaient de retrouver sa trace.

La succession des trois édifices qui s'élèvent au centre de la ville devient, avec notre chronologie, une succession par ordre de grandeurs, ce qui se comprend aisément, chaque souverain ayant voulu surpasser l'œuvre de ses prédécesseurs.

Le Phĭmãnàkàs, hardi si on le compare aux monuments antérieurs, garde des dimensions restreintes. Le Bàphuon est un Phĭmãnàkàs agrandi. Le Bàyon a une superficie encore beaucoup plus considérable mais semble, d'après M. Parmentier, avoir d'abord été conçu sur un plan horizontal ; c'est seulement peu à peu qu'il se hausse pour être enfin couronné, par Udayādityavarman II, d'un massif central d'une surprenante audace que célèbre l'inscription de Lovêk.

La construction tardive des murs d'enceinte ne doit pas étonner. Avant, dira-t-on, comment était défendue la ville ? La réponse est facile : comme toutes les villes khmères sans doute, par une simple levée de terre. Seuls, les monuments étaient entourés

d'enceintes et de fossés qui, en cas de danger, pouvaient abriter les populations ; les villes, en général, n'avaient point de murailles. Prenons comme exemple Bantãy Čhmàr [Et. Asiat., 1/238-239]. L'enceinte, avec portes, géants et nãga, enveloppe le grand monument central et mesure 800^{m} × 600^{m} ; la ville est marquée par une simple levée de terre de 9 kilomètres. L'enceinte du Palais Royal d'Angkor, plus ancienne et plus modeste que celle de Bantãy Čhmàr, n'a que 600^{m} × 200^{m}. Des recherches feraient peut-être retrouver la trace de la levée de terre qui délimitait la ville primitive.

Cette question des murailles et des enceintes, loin d'être un obstacle pour notre thèse, la favorise plutôt. Elle créait, avec la chronologie admise jusqu'ici, des difficultés que notre chronologie dissipe.

Ce ne sont pas les seules. Diverses anomalies topographiques, fort gênantes, demeuraient. Notre théorie admise, elles s'évanouissent, croyons nous. Nous examinerons successivement celle créée par les murailles et enceintes, celle que les Tours des Danseurs de corde soulève, et surtout le problème posé par le pavillon d'entrée Est de l'enceinte du Palais-Royal et la Terrasse des Éléphants.

M. Marchal, conservateur d'Angkor, s'étonne [A.A.K., II/1/3] :

« Toutefois il est curieux de noter que le Bàyon est un des rares temples importants du groupe d'Angkor qui ne soit pas isolé par un mur d'enceinte ou un fossé, alors que de petits temples tels que Práh Palilày, deux sanctuaires du Práh Pĭthu sont entourés d'un mur d'enceinte; le Bàphuon étant complètement isolé par un mur d'enceinte qu'on vient de retrouver. Le Palais Royal montre un double mur d'enceinte avec fossés intérieurs.... »

Nous sommes moins surpris. Les murs d'enceinte du Bàyon, nous l'avons vu, ce sont les murailles de la ville. Tous les monuments cités, ayant enceintes ou fossés, y compris Práh Palilày qui parait être l'un des premiers édifices de la seconde période, ont été bâtis à une époque où ces murailles, croyons-nous, n'existaient pas. Les murs de la ville étant construits, les édifices placés à l'intérieur n'avaient plus besoin d'enceintes individuelles pour être défendus et ainsi s'expliquerait que le Bàyon en fût dépourvu.

L'apparition tardive des murailles fait comprendre également la présence, dans l'intérieur de la ville et en deçà de murs solides, de défenses formées de simples levées de terre. Elles étaient surprenantes derrière de hautes murailles; elles deviennent toutes naturelles si, au moment où elles ont été

édifiées, ces murs n'existaient pas. Une levée de terre de ce genre enveloppe le Palais-Royal, le Bàphuon, Tép Praṇàṃ et Pràḥ Palilày [Et. Asiat., II/57]. Il est prouvé qu'elle est antérieure au Bàphuon ou contemporaine de cet édifice, c'est-à-dire, pour nous, antérieure au Bàyon et aux murailles. En effet, nous lisons dans le Bulletin de l'École Française [B.E.F., 17/6/53] : « La base du perron méridional du Bàphuon ne repose pas sur le sol marqué par le pied de la terrasse mais à 1m,50 plus haut, sur la levée voisine. Il faut en conclure que cette levée mystérieuse est contemporaine de l'édifice ou antérieure ». Mystérieuse ! avec notre chronologie cette levée cesse de l'être. Antérieure aux murailles, antérieure au Bàphuon très probablement, antérieure même peut-être à l'enceinte du Palais Royal qui, nous verrons plus loin pourquoi, semble postérieure au Phĭmãnàkàs, cette levée nous paraît être une défense du Palais-Royal, si le Palais-Royal était déjà à cette place et, le Phĭmãnàkàs en formant à peu près le centre, peut être l'enceinte de la partie fortifiée de la ville primitive [1].

1. Une découverte, dont nous recevons la nouvelle grâce à M. Parmentier, vient confirmer notre manière de voir. Dans la levée de terre, au nord de Pràḥ Palilày, et sur une grande longueur, furent trouvées récemment (1926) des parties

Les douze tours, dites des Danseurs de corde, s'alignent du Nord au Sud, à l'Est de la grande place, face à l'entrée principale du Palais-Royal, de part et d'autre de l'avenue qui, de ce point, va vers la porte de la Victoire et vers le Bàràу oriental [*Pl. 3*]. La chronologie admise jusqu'à ce jour plaçant le Bàyon à la fondation de la ville, les Tours des Danseurs de cordes étaient considérées comme étant contemporains du Bàyon ou lui étant postérieures. Il y avait alors lieu d'être étonné car il en résultait que douze tours simplement juxtaposées, construites en latérite (matière moins noble que le grès), recouvertes probablement d'enduit (ancien procédé en vogue dans l'art de Roluoḥ) et d'une « silhouette insolite » [Groslier, Ang. 54] figuraient à la place d'honneur proche du Bàyon, ce colosse de grès d'une architecture tellement plus savante et plus

importantes d'un énorme mur de latérite de plus de 4 mètres de hauteur; c'est très probablement l'enceinte de la partie fortifiée de la ville primitive. Des portions de ce mur avaient déjà été mises à jour dans la partie ouest de la levée de terre et M. Marchal en fait mention dans son étude sur les monuments secondaires d'Angkor Thoṃ et les terrasses bouddhiques [B.E.F. 18/8/34]; mais, bien qu'il s'agisse, d'après M. Marchal lui-même, de fortifications, ces indications restent sous la dénomination de terrasse (terrasse O) et c'est la raison pour laquelle elles nous avaient échappé.

compliquée. Ces tours s'expliquent aisément si, édifiées peu après la fondation de la cité, à l'époque où elles furent bâties n'existaient ni le Bàyon ni aucun grand temple en grès à plan complexe. Leur forme insolite est une forme de tours préangkoréene, naturelle à une époque où la forme typique de la tour khmère n'avait pas encore été définitivement adoptée ; l'enduit continuait sans doute à être en vogue, au moment de la fondation d'Angkor, quelques années après l'art de Roluoḥ ; la latérite avait chance d'être employée pour des édifices annexes en un temps où on commençait seulement à construire en pierres et où l'édifice principal (le Phĭmãnàkàs) n'était qu'en partie en grès ; les tours juxtaposées et non reliées, c'est le plan de Lolei [*Pl. 4/A*], exécuté probablement peu avant (893), celui de l'art de Roluoḥ, du Pràsàt Kravăn et de Kòḥ Ker. La position des tours des danseurs de corde se comprend également : face au palais, elles étaient symétriquement disposées par rapport à l'ancien axe de la ville.

La principale difficulté que soulève, dans la chronologie actuellement en usage, la disposition des monuments d'Angkor est celle de la date des pavillons d'entrée de l'enceinte du Palais Royal par rapport à celle de la terrasse royale, dite des Élé-

phants, qui longe la façade Est de l'enceinte [*Pl. 3*].

Le fait topographique est le suivant : la terrasse des Eléphants, par sa position, est postérieure au pavillon d'entrée Est de l'enceinte. M. Marchal explique nettement pourquoi [A.A.K., 1/1/49] :

« La terrasse des éléphants ou terrasse d'honneur qui précède l'entrée principale du Palais Royal d'Angkor Thom va nous fournir le type d'une construction non prévue dans le plan primitif et ajoutée après coup. Le Palais Royal, entouré par un double mur d'enceinte, n'est ouvert sur le dehors que par cinq portes, deux au Nord, deux au Sud et l'entrée principale à l'Est : à une époque postérieure à la construction des dits murs, le mur d'enceinte extérieur de la façade orientale fut remplacé par une terrasse surélevée de 3^{m},70 au-dessus du sol environnant et qui, dans sa partie centrale, vient se relier à la porte monumentale donnant accès dans le palais de ce côté. Ceci est démontré par le niveau de base des perrons et soubassements de la dite porte monumentale qui furent comblés sur presque toute leur hauteur afin de relier le niveau supérieur de la terrasse d'honneur avec celui de la porte, ce qui fait que ces deux niveaux sont à l'heure actuelle de plain-pied. Perrons et soubassements furent re-

trouvés absolument intacts sous la maçonnerie qui venait les bloquer lors des dégagements entrepris par les soins de l'Ecole Française d'Extrême-Orient et les deux murs latéraux, circonscrivant la courette devant cette entrée, s'interrompent brusquement au droit de la terrasse des éléphants ». [Voir également B. E. F. 16/5/101].

M. Parmentier confirme ce fait et ajoute ce détail que des matériaux de réemploi ont servi à construire la Terrasse des Éléphants [B. E. F., 21/1/141-142-144] :

« Comme nous l'avons vu, il résulte des observations faites sur le dégagement de l'entrée E. du gopura E. de l'enceinte du Phĭmãnàkàs, que la terrasse des Eléphants est postérieure à la construction de ce gopura et, par suite, à l'ensemble de l'enceinte royale. Cette terrasse qui, sans doute, dut servir de tribune pour les jeux donnés sur la place, semble d'ailleurs d'époque beaucoup plus récente, et son dallage fait de petites pierres prises à peu près partout et de qualités très diverses, montre de nombreux réemplois, des blocs sculptés, provenant de monuments qu'on peut supposer effondrés déjà à l'époque de sa construction... »

La difficulté venait de ce que cette observation topographique de l'antériorité du pavillon par rap-

port à la terrasse était en contradiction avec les indications de style que fournissent les monuments. La Terrasse des Eléphants, par sa construction, dit M. Marchal, et nous ajouterons par sa sculpture, est nettement du style du Bàyon ; or le Bàyon était contemporain, croyait-on, de la fondation de la ville. Les pavillons d'entrée de l'enceinte du Palais Royal sont du même style que le Tà Kèo et le Bàphuon ; ces monuments, opposés au Bàyon, étaient par conséquent, on s'en souvient, placés après ce dernier. Ainsi les considérations de style étaient en opposition avec les indications topographiques. L'embarras s'augmentait encore du fait que les pavillons d'entrée, considérés comme étant d'un style tardif, présentent des réminiscences de l'art d'Indravarman, alors qu'ils auraient été séparés de cet art par l'art du Bàyon où ces réminiscences n'apparaissent pas.

M. Marchal, dans une étude récente sur les pavillons d'entrée du Palais Royal d'Angkor Thoṃ, montre avec une extrême netteté aussi bien les arguments qui sont contre la date qu'il propose que ceux qui l'appuient et souligne ces anomalies [Et. Asiat., II/74 suiv.]. Les pavillons, dit-il, sont antérieurs à 1011, date d'une inscription burinée sur le tableau de baie du pavillon principal. Le Phĭmã-

nàkàs, centre du Palais Royal, étant daté de 910, au plus tard, on peut être tenté, ajoute-t-il, de situer les pavillons d'entrée vers cette époque, mais leur style ne le permet pas. En effet, ce style est lié à celui de Tà Kèo, des Khlãṅ, du Bàphuon, monuments considérés comme tardifs; il est surtout, (M. Marchal insiste avec raison sur ce point) opposé à celui du Bàyon et de Tà Prohm, monuments placés justement à l'époque du Phĭmãnàkàs. Dès lors, M. Marchal se rallie à la date la plus tardive possible, celle adoptée en général pour les édifices d'un style opposé au Bàyon, fin du xe ou commencement du xie siècle, tout en soulignant les dfffficultés qui en résultent: rapports signalés avec l'art d'Indravarman (motifs en forme de pràsàt aux angles des étages des tours [p. 62]; petite figure de femme debout sous une arcature à cet étage [p. 67]; colonnettes ayant encore des nus assez accentués et proches de celles de l'art d'Indravarman [p. 68]) et surtout objection embarrassante due à la position de la Terrasse des Eléphants, position qui force à considérer cette terrasse, bien qu'elle soit du style du Bàyon, comme postérieure aux pavillons d'entrée.

Remarquons que, seule, la chronologie que nous proposons supprime toutes ces anomalies.

Soit à répondre aux points suivants :

1° identité de style entre les pavillons d'entrée et les monuments du type Bàphuon, Tà Kèo ;

2° rapport de style entre les pavillons d'entrée et l'art d'Indravarman ;

3° opposition de style entre les pavillons d'entrée et le Bàyon, Tà Prohm, etc ;

4° antériorité des pavillons d'entrée par rapport à la Terrasse des Eléphants ;

5° matériaux de réemploi dans la Terrasse des Eléphants.

Seule en tient compte une chronologie qui, ne plaçant pas le Bàyon au moment de la fondation d'Angkor, situe avant lui les édifices du style du Bàphuon. Dès lors, tout est simple. Les pavillons d'entrée du palais, avec le Bàphuon, le Tà Kèo, les Khlãṅ forment un groupe postérieur au style d'Indravarman, mais le suivant directement, antérieur et opposé au style du Bàyon, ainsi qu'à la Terrasse des Éléphants de même style. Les matériaux de réemploi, inexplicables à la Terrasse des Eléphants comme à Tép Praṇàṃ, aux Pràsàt Čruṅ [B.E.F. 25/354] etc., si l'on fait remonter ces monuments à l'époque de la fondation de la ville, deviennent naturels, au moins un siècle après, au

moment des travaux considérables et forcément hâtifs qui sont liés à l'art du Bàyon.

En même temps qu'elle fait s'évanouir ces anomalies, la date plus tardive que nous proposons pour le Bàyon amène à une vision nouvelle de l'histoire de la ville d'Angkor.

Yaçovarman ne prend plus possession d'une cité presque terminée et en partie édifiée par ses prédécesseurs, ce qui, nous l'avons dit, ne semble guère être dans les habitudes des rois constructeurs. On ne peut plus se complaire à l'imaginer, passant sous la porte gigantesque ornée de visages souriants et allant déposer le liṅga royal dans la tour centrale du Bàyon. La réalité a sans doute été plus modeste. L'art royal d'alors, c'est l'art moins grandiose et peut-être plus parfait de Bàkoṅ, Bàkô et Lolei, l'art de Roluoḥ.

Comment doit-on se représenter la ville de Yaçovarman ? Un temple central, le Phĭmānàkàs [*Pl. 7*]. Il reproduit, en y ajoutant une galerie rudimentaire, le plan de la tour sur pyramide de Bàkoṅ, plan qui, en petit, sera repris à Bàksĕi Cā̆ṃkrŏṅ et, en grand, à la pyramide du Pràsàt Thoṃ de Kòḥ Ker. A l'Est, un grand étang, le Bàrày oriental. Au Sud, un temple, le Phnoṃ Bàkhèṅ, élevé sur une colline

naturelle, suivant un usage qui paraît alors être en vogue car tous les temples sur des hauteurs semblent être du premier style. Au Sud de l'étang, le monastère çivaïte construit sans doute en matières périssables, car aucune trace n'en demeure là où une stèle dit qu'il avait été édifié. La pierre étant encore peu employée, à l'époque de Yaçovarman, nous le verrons plus loin, il n'est pas nécessaire d'admettre un déplacement de la stèle et on ne saurait être surpris qu'un monastère, lieu de retraite, dans la forêt, ait été encore construit en bois. Au Nord du Phĭmãnàkàs, le monastère bouddhique, également sans doute en matières périssables, car ne demeurent que les terrasses, les statues et la stèle de Tép Praṇàṃ.

Les petits édifices annexes situés près du Phĭmãnàkàs, les Tours des Danseurs de corde, les Khlãṅ ont des chances d'être de l'époque de Yaçovarman. Les Tours des Danseurs de corde, en latérite, de forme ancienne, avec leurs toits en batière, ne sauraient être beaucoup plus tardives. Quant aux bâtiments d'habitation royaux, ils étaient sans doute en bois, car on ne pouvait couvrir qu'ainsi d'assez larges surfaces. Ils étaient probablement situés vers le centre de la ville, près du Phĭmãnàkas, protégés par la levée de terre dont nous

avons parlé et peut-être par des murs autres que l'enceinte actuelle qui paraît postérieure [1].

Il convient de remarquer que l'énumération que nous venons de donner suffit pour répondre aux noms sanscrits des inscriptions relatifs aux fondations de Yaçovarman. Yaçodharapura, c'est l'ensemble, la ville de Yaçovarman ; Yaçodharagiri, la montagne de Yaçovarman, le Mont central, le Phĭmãnàkàs ; Yaçodharataṭāka, l'étang, le Bàrày oriental ; Yaçodhareçvara, le Phnoṃ Bàkhèṅ ; Yaçodharāçrama, l'açrama de Yaçovarman, le monastère çivaïte ; Saugatāçrama, Tép Praṇàṃ, le monastère bouddhique.

Cet ensemble suffit également pour constituer comme l'armature d'une capitale : le temple central, piédestal du liṅga royal, avec sans doute, auprès, le palais en bois et les bâtiments officiels, protégés par des fortifications ; dans la perspective Est, l'étang, si important chez les Khmers ; dans la perspective Sud, le temple sur la colline alors en vogue ; le monastère çivaïte, le monastère bouddhique.

Avec notre chronologie, l'œuvre de Yaçovarman est moins stupéfiante que celle qu'on lui attribuait ;

1. Ces murs ont été récemment retrouvés. Nous l'avons appris longtemps après avoir rédigé notre texte. Voir p. 64-65.

elle reste encore fort honorable. N'est-ce pas un ensemble déjà considérable que celui qui comprend, en dehors d'Angkor, les tours de Lolei (893) et, à Angkor, le Phĭmãnàkàs (édifice étonnant si on le compare à ceux qui le précèdent), avec, peut-être, ses annexes, le grand étang oriental, le Phnoṃ Bàkhèṇ, des monastères et des palais en bois ? Ce n'est certes pas négligeable si l'on songe que la construction khmère n'était pas encore complètement maîtresse de ses moyens et, surtout, si l'on tient compte du fait (trop aisément oublié), que Yaçovarman ne régna qu'une vingtaine d'années (889-910).

On doit placer probablement avant le départ pour Chok Gargyar, Baksĕi Cåmkrŏṅ qui, d'après l'inscription de 948 gravée sur le monument même [J. A., 1909/1/467], semble avoir été construit par le successeur de Yaçovarman, et le Pràsàt Kravån qui porte des inscriptions de 921 [n° 269 à 271]. Les édifices, dans la plus grande partie de la première période, sont assez dispersés et souvent éloignés du centre de la ville.

A l'époque qui suit le retour de Chok Gargyar ont chance d'appartenir trois monuments qui paraissent former un groupe : le Mébŏn oriental, Prè Rup, Tà Kèo [*Pl. 4/C.D. — 8/B*] composés

tous trois de cinq tours en quinconce, sans liens, juchées sur une pyramide et entourées de galeries plus ou moins rudimentaires. Le Mébǒn, d'après les inscriptions de Bàt Čŭm [Coedès, J.A.,1908, II/218] et de Bàksĕi Cắṃkrŏṇ [J.A.1909/I/467], aurait été édifié entre 944 et 948. Prè Rup, au Sud du Mébǒn, de même plan, semble, par ses colonnettes, thème architectural dont nous verrons plus loin l'évolution, être postérieur, mais de peu. M. Aymonier, dans son « Histoire de l'ancien Cambodge » [p. 120], donne une indication que nous n'avons pas retrouvée ailleurs, celle d'une inscription khmère, gravée sur une paroi de porte d'une petite chapelle attenante à ce monument, et qui le daterait de 960 au plus tard. Le Tà Kèo, toujours de même plan mais avec des galeries qui paraissent d'un art plus développé, doit être postérieur aux deux autres; il est presque dans l'axe Phĭmãnàkàs-Mébǒn oriental.

Bien que l'inscription de Bàt Čŭm semble dire avec précision que le Mébõn oriental a été construit par Rājendravarman, le roi qui revint de Chok Gargyar, il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une restauration, d'embellissements et de la consécration de divinités nouvelles. Dans ce cas le

Mébŏn aurait chance d'être de Yaçovarman qui fit creuser l'étang dont le Mébŏn est l'île, les trois monuments seraient probablement antérieurs au départ pour Chok Gargyar et le Tà Kèo aurait peut-être été laissé inachevé du fait de l'abandon momentané de la capitale. Un examen détaillé du style des trois monuments, sur place ou avec des documents plus complets que ceux que nous possédons, ainsi que leur comparaison avec les édifices d'Angkor antérieurs au départ pour Chok Gargyar et avec ceux de Kòḥ Ker, permettraient peut-être de résoudre la question.

En tout cas, le plan des cinq tours isolées en quinconce a dû être en vogue à une époque proche de celle de Kòḥ Ker car, à Kòḥ Ker, on le retrouve justement [L. L., I/367].

Dans la chronologie admise jusqu'ici, les trois monuments dont nous parlons étaient dissociés : d'une part, le Mébŏn, daté par l'inscription de Bàt Čŭm, auquel on joignait généralement le Prè Rup ; d'autre part Tà Kèo placé dans le groupe considéré comme tardif des édifices d'un style opposé au Bàyon. Notre thèse, en reculant l'époque de ce groupe, fait se réunir d'eux-mêmes trois édifices de plans analogues, construits assez près les uns des autres.

Bàt Čŭm est daté par son inscription de 953, ou d'une époque antérieure.

Jusqu'à ce moment nous voyons la brique très employée et le plan composé surtout de tours juxtaposées, alignées ou en quinconce.

Il est difficile d'avoir une opinion précise sur la date des pavillons d'entrée et, par conséquent, de l'enceinte actuelle du Palais Royal. Si l'on peut se baser sur le développement de la colonnette tel qu'il sera indiqué plus loin (p. 124), les pavillons seraient postérieurs à Kòḥ Ker et à Prè Rup. Ils feraient partie, soit des embellissements exécutés par Rãjendravarman revenant à Aṅgkor, [ins. nos 266-268], soit et plus probablement, si Prè Rup est postérieur à Kòḥ Ker, de la construction du « Saint Palais Royal Çri Jayendranagiri » ? [Aym., II/382] sans doute vers le début du règne de Jayavarman V (968-1001). La forme des tours avec toit en batière aurait peut-être alors été voulue pour mettre le pavillon principal en harmonie avec les Tours des Danseurs de corde situées en face. Si le développement de la colonnette s'avère moins strict que nous ne le croyons, cette forme des tours et divers autres indices tendraient peut-être à faire remonter l'époque des pavillons jusqu'a Yaçovarman. Leur date oscille en tout cas entre ces points

extrêmes, et leur antériorité par rapport au Bàphuon est nettement indiquée, d'après nous, par tous les détails de leur architecture.

La période suivante paraît être celle du Bàphuon. Le style de ce monument (voir p. 43-45) le situe vers la fin de la première période, après tous les édifices que nous avons déjà cités dont les plans sont moins développés et les colonnettes moins chargées, avant l'art du Bàyon (2e style), mais annonçant déjà par certains détails la transition vers cet art. Il a des chances, comme nous l'avons vu, d'être le Hemaçṛṅgagiri des inscriptions, bâti sous le règne de Jayavarman V (968-1001). Le Mébŏn occidental, Kŭk Mébŏn, semble être d'un style absolument analogue au Bàphuon et de la même époque.

A quelle date commence l'art du Bàyon et, par conséquent, ce que nous nommons second style, deuxième période ? Nous l'ignorons. Le Bouddha de Tép Praṇàṃ est nettement du second style et daté probablement de 1005 [*Pl. 10/B*]. Au retour de Chok Gargyar, le premier style est maître et rien ne fait pressentir un changement. Le passage a donc lieu, d'après les probabilités, dans la seconde partie du xe siècle, plutôt vers sa fin, ou tout au début du xie siècle au plus tard.

L'ordre chronologique des divers édifices du style de Bàyon n'apparaît pas tout d'abord. Une étude approfondie, pour laquelle nous n'avons pas les documents suffisants, le ferait peut-être surgir. Rien ne semble indiquer que le Bàyon ait été un des premiers monuments construits. Práḥ Khǎn, pour les raisons déjà indiquées (p. 57), paraît l'avoir précédé légèrement. En anticipant, ce que nous sommes constamment forcés de faire, et en nous basant sur le développement des thèmes architecturaux dont il sera question plus loin, l'examen des linteaux, de l'encadrement de fronton, des tympans du sanctuaire de Práḥ Palilày [B. E. F., 22/101] nous amène à considérer ce temple comme un des premiers édifices de la seconde période ou comme formant encore transition entre les deux styles. Nous devons nous borner à indiquer que le Bàyon [*Pl. 9*], les Portes [*Pl. 10/A*], les Pràsàt Čruṅ, les Terrasses, Tà Prohm, Bantãy Kdĕi sont de la première partie du second style (art du Bàyon) sans même pouvoir, entre eux, suggérer un ordre de construction. La plupart de ces monuments, sinon tous, ont des chances d'avoir été bâtis sous le règne de Sūryavarman I (1002-1049). L'édifice le plus audacieux de la série, le massif central du Bàyon, élevé probablement parmi les derniers,

paraît daté par l'inscription de Lovek du règne d'Udayādityavarman II (1049-vers 1065).

La plupart des monuments d'Angkor que nous n'avons pas cités semblent être de l'art du Bàyon. Les documents insuffisants que nous possédons nous permettent difficilement de préciser, mais un examen rapide des édifices suffirait pour être fixé sur ce point.

L'époque du Bàyon, époque de construction fiévreuse si l'on en juge par le nombre, l'importance des monuments et le relâchement dans l'exécution architecturale, paraît avoir été suivie par un ralentissement dans l'activité des constructeurs. L'art évolue, devient plus froid et plus parfait et Angkor Vat apparaît, l'édifice le plus connu de l'art khmer, très différent du Bàyon comme aspect général, mais lié à lui cependant par bien des ressemblances de détail, seul à Angkor pour représenter la deuxième phase de la deuxième période. Angkor Vat date très probablement, nous l'avons vu, du milieu du XIIe siècle [Coedès, J. A., 1920/I/96].

Après et précédant de peu la décadence semble exister une dernière et très courte phase (3e époque angkoréenne) où l'art khmer, fatigué, cherche, au delà de l'art déjà un peu hiératique et froid d'Angkor Vat, une inspiration et des modèles dans

l'art ancien et les premiers monuments d'Angkor, et offre ainsi un retour vers le petit, le joli, le parfait. L'existence de ce dernier aspect de l'art khmer est basée sur la date tardive attribuée à Bantãy Srĕi[1]. A Angkor, on constate à Thommanon, à Čausày Tevadà ainsi qu'à Práḥ Pĭthu de bien curieux mélanges du style du Bàphuon (détails de construction et décoration) et du style d'Angkor Vat (figures féminines en bas-reliefs et certains linteaux). Ces temples paraissent ainsi avoir été bâtis d'une manière discontinue à des époques différentes ou plutôt avoir été édifiés au début du style tardif et archaïsant. Certaines figures féminines de Práḥ Pĭthu, très proches de celles de Bantãy Srĕi, donnent quelque force à cette dernière hypothèse. Enfin, un petit temple, récemment découvert derrière le Khlãṅ nord, est nettement du style de Bantãy Srĕi par ses figures féminines, M. Groslier l'a remarqué. C'est probablement un des derniers monuments construits à Angkor.

Sans prétendre passer en revue les principaux édifices du Cambodge, nous voudrions indiquer ceux

1. Des inscriptions semblent indiquer cette date [T. I] et des considérations de style la confirment. Cette question sera examinée dans la dernière partie de notre travail (page 184).

qui, hors d'Angkor, se situent assez nettement dans la chronologie nouvelle que nous proposons.

Le Phnoṃ Bok et le Phnoṃ Kroṃ, d'un art tout proche de celui du Phnoṃ Bàkhèṅ, doivent être de dates très rapprochées de la sienne. Si l'on compare les figures féminines en bas-relief de ces trois monuments, on voit qu'elles sont presques identiques et l'arcade sourcilière de Kòḥ Ker, absolument horizontale et très nettement tracée, se retrouve sur des sculptures du Phnoṃ Bok [Musée du Trocadéro].

Le groupe de Kòḥ Ker est probablement daté par ses inscriptions : il a chance ainsi d'avoir été édifié vers 930.

Práḥ Vĭhãr, qui a des frontons à coquilles, comme Kòḥ Ker et le Phnoṃ Sandăk, est sans doute postérieur à ces monuments. Il a, en effet, des galeries couvertes en grès à côté de galeries couvertes en bois, des frontons à nãga mêlés aux frontons à volutes et des tympans à scènes comme dans le style du Bàyon ainsi que des tympans à décoration végétale. Ces derniers sont analogues aux tympans du Phĭmãnàkàs et de Tà Kèo [*Pl. 12*, et A.A.K., I/3/pl. 14 et 17]. Des poutres de bois sont encastrées dans les linteaux comme au Bàphuon. Nous constatons un mélange de matériaux comme à Bàksĕi

Căṁkrŏṅ. La plupart de ces indications se rapportent au premier style. Ce n'est donc probablement pas beaucoup après Kòḥ Ker que doit être daté Práḥ Vĭhār. Il est curieux de voir que M. Groslier, étudiant cet édifice, et s'appuyant sur certaines des considérations architecturales que nous avons indiquées et sur les inscriptions, place le monument à une date fort haute [A. A. K., I/3/293-294] puis, plus tard, rapprochant le style de Práḥ Vĭhār de celui des monuments d'Angkor opposé au Bayon, et situés tardivement (à tort comme nous croyons l'avoir montré) il se ravise et date Práḥ Vĭhār de Sūryavarman I [A. A. K., II/1/139-140].

Vat Phu, temple de montagne comme Práḥ Vĭhār, a encore une galerie couverte en bois [B. E. F. 14/2/23]. Par ses dvārapālas et ses apsaras, cet édifice paraît être de la transition entre le premier et le second style.

Les petits bas-reliefs et la décoration du Pràsàt Khnà (K. S.) et du Bàphuon présentent des ressemblances si frappantes qu'ils paraissent avoir été exécutés par les mêmes artistes. Le Bàphuon et le Pràsàt Khnà sont donc certainement contemporains.

Construit en brique, sans couverture de grès, le Phnoṃ Čisór a des chances d'être du premier style,

mais ses colonnettes chargées et ses frontons, qui paraissent du second style, le feraient placer plutôt vers la fin de la première période.

Quelques détails de Bĕṅ Mālā nous font croire qu'il convient de situer ce monument soit tout au début de la seconde période, à l'époque où les souvenirs de l'art du Bàphuon se maintiennent encore, soit au commencement de la période archaïsante.

Bantāy Čhmàr, Tà Prohm de Bàti (Vat Bàti), Vat Nokor, Práḥ Thkól sont nettement du style du Bàyon.

C'est entre le Bàyon et Angkor Vat que la partie extérieure de Práḥ Khȧn de Kŏmpoṅ Svày, d'après ses figures féminines, semble trouver place.

Bantāy Srĕi, nous l'avons vu, doit clore peut-être la série des édifices khmers.

Les changements chronologiques que nous proposons ne se bornent pas à influer sur la date des monuments et sur l'histoire de la ville d'Angkor. Comme nous le faisions prévoir au début de cette étude, grâce à l'ordre nouveau qui se forme, l'évolution de l'architecture et de la sculpture se dégage d'elle-même et, l'apparition brusque du style du

Bàyon écartée, des problèmes qui semblaient insolubles disparaissent.

Nous ne pouvons formuler dès à présent les règles précises du développement des motifs d'architecture ou de sculpture. Nous n'avons eu ni le temps ni les documents nécessaires pour mener à bien cette étude. Nous voudrions cependant esquisser un aperçu des tendances qui paraissent marquer l'évolution de l'art et mettre en lumière la vision nouvelle qui surgit.

Pour n'avoir pas à le dire à nouveau à chaque paragraphe, nous indiquons ici qu'il ne peut s'agir d'affirmations dogmatiques aussi bien pour ce qui suit que pour l'essai de chronologie des monuments d'Angkor qui précède. Ce sont seulement des impressions, reposant sur des bases sérieuses, certes, mais qui demeurent de simples instruments de travail jusqu'au moment où, pour chaque point, un examen approfondi de nombreux monuments aura permis de l'affirmer définitivement, de le corriger ou de le rejeter.

Nous avons été amenés, à plusieurs reprises, à anticiper sur ce qui vient ; nous ne pouvions faire autrement. La chronologie des monuments et l'étude du développement des motifs d'architecture et de sculpture, sont deux aspects différents d'une

même réalité. Nous avons dû, pour voir prendre forme peu à peu une vision nouvelle de l'art khmer, les laisser constamment en communication et en interaction. Il ne s'agissait plus, comme au début de nos recherches, de chercher à fixer l'époque d'un édifice, mais de jeter les jalons d'une construction d'ensemble. Les points solides n'étaient pas en nombre suffisants pour servir uniquement d'appuis à notre étude. Il est d'ailleurs toujours dangereux, on l'a vu pour la date du Bàyon, de se baser sur une donnée qui n'est pas absolument certaine, sans plus la contrôler. Nous avons dû, et nous l'avons fait d'instinct, employer une méthode infiniment plus intuitive, qui réunit toutes les hypothèses et, par un va-et-vient constant entre des ordres différents, tâtonne, contrôle, et construit peu à peu. Tel monument est probablement de telle date, donc tel détail architectural a telle évolution ; s'il en est ainsi, cette évolution, à son tour, peut dater certains édifices. On agit comme un constructeur qui chercherait à poser d'abord un frêle échafaudage, essayant les diverses combinaisons pour que les poutres enchevêtrées se soutiennent les unes les autres, jusqu'à adopter celle où des traverses pourront assurer la solidité de l'ensemble.

Cette méthode n'est pas sans présenter un grave

danger, celui du cercle vicieux. On risque de dégager une loi d'évolution d'une date hypothétique, date qui semblera plus tard, en passant par quelques intermédiaires, prouvée par la loi même qui en a été extraite. Ce danger ne saurait être totalement évité et la méthode que nous avons suivie était la seule qui fût possible, croyons-nous. Le mieux est de ne pas être trop exigeant en construisant, de tenter toutes les combinaisons qui ont chance d'être viables, quitte, ensuite, à reviser toujours soigneusement et à être alors très sévère, ne conservant que les résultats appuyés sur des données assez nombreuses et concordantes. De plus, des anomalies, des difficultés, des contradictions apparaissent, nous l'avons vu et le verrons encore, dès qu'on cesse d'être dans le vrai. Il suffit donc de se tenir à l'affût, prêt, dès qu'on les entrevoit, à sacrifier des résultats que l'on croyait acquis, même, ce qui est parfois difficile, ceux auxquels on était déjà lié par l'habitude.

Une telle méthode, nécessaire, pensons-nous, pour les recherches, ne peut convenir à l'exposition. L'énumération des va-et-vient, des détours, des tâtonnements par lesquels on a passé ne ferait que l'obscurcir. Pour être clair, il faudrait que l'art apparût dans son ensemble, visible d'un seul coup

d'œil, sous ses divers aspects, comme un solide dans un espace à plusieurs dimensions. Malheureusement l'exposition ne nous offre qu'une dimension unique et nous force à être successifs. Dès lors, des deux points de vue que nous devions montrer, celui de la chronologie des monuments et celui de l'évolution des motifs, l'ordre était arbitraire. Ces deux points de vue s'imbriquant l'un dans l'autre, de toute façon nous étions forcés d'anticiper et notre exposition ne pouvait être que défectueuse. Nous avons préféré placer la chronologie des monuments d'Angkor à la suite de l'étude de certains des édifices de cette ville et des anomalies que présentaient, avec la chronologie admise, certains détails de sa topographie. Les défauts d'exposition auraient été les mêmes si nous avions placé la chronologie des édifices après l'évolution des motifs que nous allons tenter maintenant de décrire.

Cette nécessité d'indiquer successivement ce qui devrait être saisi d'un seul coup d'œil explique également un certain flottement dans notre terminologie. Nous avons été amenés, peu à peu, à étendre à l'art tout entier la division en deux styles que nous avions posée, au début de cette étude, pour la sculpture. C'est que l'architecture, nous allons le voir, présente une division analogue.

L'apparition du style du Bàyon marque, en architecture comme en sculpture, un tel changement, même à la date relativement tardive que nous lui attribuons, que là semble être la division qui sépare l'art angkoréen en deux styles. Ainsi, en laissant de côté l'art préangkoréen, deux grandes périodes se forment que nous avons nommées simplement, pour éviter de leur donner des noms arbitraires, première et deuxième période, premier et second style (sous-entendu angkoréen). Les points saillants de la première période nous paraissent être l'art ou le style de Roluoḥ, celui de Kòḥ Ker, celui du Bàphuon qui forment des îlots émergeant assez nettement. Dans la seconde période, nous voyons successivement l'art du Bàyon qui en marque le commencement et en occupe la première partie et l'art d'Angkor Vat. Une troisième période angkoréenne, l'art de Bantãy Srĕi, paraît venir ensuite. Elle est omise dans l'étude de l'évolution des motifs qui va suivre, car elle ne marque pas la continuation du développement de l'art khmer: c'est, semble-t-il, un retour en arrière, une période archaïsante qui copie des modèles anciens. D'ailleurs, ce style, très court, ne comprend qu'un très petit nombre d'édifices de petite taille et a chance de n'être qu'une fantaisie individuelle d'un monarque.

Ces réserves faites et ces explications données, abordons les aspects nouveaux que présente l'architecture par l'étude des matériaux employés.

Les Matériaux. — Les constructions préangkoréennes et celles de Roluoḥ sont en briques. L'apparition brusque, au moment de la fondation d'Angkor, du Bàyon et des grands ensembles tout en grès était stupéfiante. On était étonné également de retrouver, après ces monuments, des tours en briques dans d'assez vastes temples dont certains étaient des constructions royales (Mébŏn oriental, Prè Rup). On était ainsi amené à dire que les matériaux employés pour les grands édifices étaient tantôt le grès et tantôt la brique et que ces deux procédés de construction coexistaient.

Avec la chronologie que propose notre étude, le grès, au contraire, surgit progressivement, refoulant la latérite, remplaçant la brique. On voit se dessiner le passage de la brique au grès et le triomphe de ce dernier avec le second style.

Les inscriptions de Yaçovarman [Coedès, J. A., 1909/1/469] indiquent que son prédécesseur Indravarman (877-889) érigea un liṅga d'Īça dans une maison de pierre. Une maison de pierre, les inscriptions insistent sur ce point, c'est donc qu'à

cette époque les constructions en cette matière étaient rares encore. Les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous confirment ce fait. Seuls sont bâtis en pierre, dans l'art préangkoréen, le tout petit temple de Mahà Rosĕi et quelques cellules. Les édifices élevés sous le règne d'Indravarman emploient la brique sauf la pyramide de Bàkoṅ. Cette dernière, d'après M. Coedès, pourrait être le temple dont parlent les inscriptions : ce serait ainsi la première grande construction en pierre.

On ne saurait alors être surpris des faits suivants qui étaient incompréhensibles lorsqu'on croyait qu'à cette époque les gigantesques monuments de grès du type du Bàyon existaient déjà. A Lolei (893) se manifeste encore une certaine inquiétude dans l'emploi de la pierre [Parmentier, B.E.F., 19/1/82]. Le Phĭmãnàkàs (910 au plus tard), monument destiné, croyons-nous, au liṅga royal, n'est qu'en assez faible partie en grès ; ses parties basses sont en latérite, matière moins noble mais plus aisée à tailler, et c'est en latérite également que sont les Tours des Danseurs de corde qui s'alignent devant le Palais Royal. Divers autres indices d'une maîtrise incomplète dans l'emploi du grès apparaissent vers le même temps : superposition des trois matériaux, latérite, grès et brique, à Bàksĕi

Cằmkrŏṅ (prob. entre 910 et 920) et aux édifices annexes du Palais Royal [A. A.K., 1/1/35 et B. E. F., 21/1/140]; simples parements de grès su des murs en latérite aux Khlăṅ [L. L., 111/63] et dans divers édifices cités par M. Groslier [A. A. K., 1/3/259] ; imitation en grès de la construction en briques au Phnoṃ Bok [B. E. F., 19/1/82] et à Práḥ Vĭhăr [A. A. K., 1/3/306].

Tout ceci nous fait sentir que, sous Yaçovarman et encore après lui, le grès demeure une matière difficile à manier et dont on n'a pas la grande habitude.

Des édifices de grès d'assez petite taille se rencontrent au Phnoṃ Kroṃ, au Phnoṃ Bok, au Phnoṃ Bàkhèṅ, à Kòḥ Ker. Cependant, à Kòḥ Ker, vers 930 probablement, la brique domine encore [Groslier, A. A. K., 1/3/264] et les tours sanctuaires du Mébŏn oriental et de Prè Rup, qui semblent être postérieures au retour du roi à Angkor (944), sont en briques. C'est peut-être dans les tours d'assez grandes dimensions que la brique se maintient le plus longtemps.

Vers la fin de la première période, avec le Tà Kèo et le Bàphuon, l'emploi du grès se généralise. Son triomphe est complet avec l'art du Bàyon.

La brique continue-t-elle à servir après ce moment ? Seule, une étude approfondie des petits

édifices disséminés à travers le Cambodge permettrait de répondre à cette question. Il est probable que la brique, sans doute plus économique, était employée encore pour les fondations modestes, mais, dans les constructions royales, le grès dominait. Il serait intéressant de voir si la brique disparaît totalement dans les grands monuments et, si tel est le cas, à quel moment se place cette disparition. Il serait curieux également de suivre le mouvement qui paraît refouler peu à peu la latérite, la repoussant vers les soubassements et les édifices annexes et même parfois, peut-être, l'éliminant complètement.

Avec notre chronologie, le choix des matériaux apparaît nettement comme lié à une évolution de l'art et à une maîtrise s'affirmant peu à peu. Ainsi s'explique le fait, signalé par M. Groslier [A. A. K., 1/3/254], que l'emploi de la pierre, au lieu de la brique, ne se justifie pas par la proximité des carrières.

Le Plan. — Le plan donne les dispositions générales d'un édifice. C'est par lui que nous allons pouvoir définir la différence, en architecture, entre les deux grandes périodes angkoréennes.

En simplifiant à l'extrême, en négligeant les

exceptions, avec notre chronologie, l'art khmer apparaît comme très nettement divisé en trois périodes. Art préangkoréen : tours isolées, en briques. Première époque angkoréenne : tours souvent juxtaposées et groupées, parfois juchées sur un piédestal, *mais non reliées* ; apparition de la galerie qui évolue vers la forme des galeries concentriques, forme atteinte vers la fin de cette période [*Pl. 4-7-8*]. Deuxième époque angkoréenne : plan infiniment plus vaste, plus compliqué et cependant nettement unifié, les divers éléments étant reliés entre eux ; emploi systématique des galeries concentriques et cruciformes, des tours reliées par des galeries, des galeries concentriques unies par des galeries cruciformes [*Pl. 5-9*].

M. Parmentier a défini avec précision [B. E. F., 19/1] un style qu'il nomme art d'Indravarman : tours généralement en briques, simplement juxtaposées ou juchées sur pyramide, fine sculpture, décoration d'enduit, décor d'entrepilastre, etc. Cet art ne comprend pas seulement les trois monuments de Bàkoṅ, Bàkô [*Pl. 8/A*] et Lolei (art de Roluoḥ) mais un certain nombre d'édifices de même style, presque tous postérieurs. Les temples de la famille du Bàyon, d'un style tout autre, étaient considérés, avec la chronologie habituellement admise, comme contem-

porains des monuments de l'art d'Indravarman, ce qui était peu compréhensible. Notre chronologie rejetant à une époque plus tardive l'art du Bàyon, si on l'accepte, le style défini par M. Parmentier cesse d'être une forme d'art opposée à une autre forme d'art contemporaine et toute différente; l'art du Bàyon écarté, seuls demeurent probablement, pendant le dernier quart du IXe siècle et la première moitié du Xe, les temples décrits par M. Parmentier et les monuments qui leur ressemblent : l'art dit d'Indravarman, c'est l'art khmer de la première partie de la première époque angkoréenne. Ainsi disparaît la vision difficilement acceptable de deux styles contemporains, parallèles et totalement séparés. A l'art d'Indravarman vient alors, d'après les observations indiquées précédemment (pages 69-71 et 75-79) se relier et probablement, lors de la transition, se mêler l'art du Bàphuon (dit à tort, croyons-nous, art de Sūryavarman). Des réminiscences de l'art d'Indravarman se retrouvent dans l'art du Bàphuon (Pavillons d'entrée du Palais Royal d'Angkor) et les deux arts présentent la même perfection et des ressemblances de plan (rapport déjà signalé entre le Mébŏn oriental (*Pl. 4/C*) ou le Pré Rup du style d'Indravarman et le Tà Kéo (*Pl. 4/D*) du style du Bàphuon). Avec notre chronologie, la

première période angkoréenne, c'est l'art dit d'Indravarman élargi que l'art du Bàphuon continue.

L'évolution du plan se dessine alors clairement. Dans l'art de Roluoḥ, ce sont des tours simplement juxtaposées et alignées [*Pl. 4/A-8/A*]. Parmi ces éléments sans lien, à Bàkoṅ, apparaît la pyramide, sans doute surmontée d'un sanctuaire. Cette pyramide isolée, c'est le Phĭmãnàkas [*Pl, 4/B-7*] et Bàksĕi Čaṃkrŏṅ; cette même pyramide dans un vaste monument formé d'éléments plus ou moins régulièrement disposés et non reliés, c'est le Pràsàt Thoṃ de Kóḥ Ker. Les tours alignées, nous les retrouvons aux Tours des Danseurs de corde, au Pràsàt Kravăn, à Bàt Čŭm. La réunion de la pyramide et des tours juxtaposées, cinq tours en quinconce au sommet d'une pyramide, se rencontre au monument 276 de Kòḥ Ker [L. L. I/367], au Mébŏn oriental, à Prè Rup, à Tà Kèo [*Pl. 4/C-D--8/B*]. Le Bàphuon est un Phĭmãnàkàs agrandi.

A cette première période appartient sans doute le temple de montagne, qu'il conviendrait d'examiner à part : Phnoṃ Bàkhèṅ, Pràh Vĭhãr, Vat Phu, Phnoṃ Čisór, etc.

En architecture comme en sculpture, la seconde période commence avec l'apparition de l'art du Bàyon. Cet art développe et unifie le plan. Un seul

monument de ce style, le premier en date probablement, montre encore cette juxtaposition d'éléments non reliés, caractéristique de la première époque : c'est Pràḥ Khằn d'Angkor [*Pl. 5/A*] (les galeries qui vont vers le sanctuaire paraissent avoir été ajoutées après coup). Les autres temples présentent un aspect nouveau qui, avec notre chronologie, n'existait pas dans la première période : l'édifice s'étend sur une surface considérable ; les éléments cruciformes se développent ; dans les grands monuments, la galerie cruciforme devient un agent de liaison, unissant les galeries concentriques, qui elles-mêmes, unissent les tours. Le plan nouveau se reconnaît du premier coup d'œil : ce n'est plus une juxtaposition, c'est une composition d'éléments. Le plan se complique et l'unité se crée grâce aux galeries qui se croisent, aux passages qui se multiplient. Nous avons des exemples de ce plan à Tà Prohm d'Angkor [*Pl. 5/B*], à Bantãy Čhmàr, à Bantãy Kdĕi, même au Bàyon [*Pl. 9*] malgré divers remaniements, etc.

Ces temples, sauf le Bàyon, sont construits sur un plan horizontal, les diverses enceintes reposant directement sur le sol et le Bàyon même semble, d'après les récents travaux de M. Parmentier, avoir été conçu tout d'abord comme devant s'étendre sur

une surface plane. On comprend aisément que les Khmers, augmentant considérablement la superficie de leurs monuments ou tout au moins de la partie unifiée des édifices, aient abandonné la pyramide. Avec le système nouveau elle devenait si considérable, nécessitait une telle accumulation de matériaux, qu'on devait hésiter à l'entreprendre. Mais les architectes du Bàyon, toujours plus ambitieux, y reviennent. Ils changent le plan, le haussent et finissent par le couronner du hardi massif central dont nous avons longuement parlé (app. 1).

C'est dès son plan initial qu'Angkor Vat, le seul grand monument construit à Angkor pendant la période suivante réunit la forme pyramidale et le plan nouveau. La pyramide est immense, c'est tout le monument. Les galeries concentriques unissent les tours et même, malgré la différence de niveau, la galerie cruciforme joignant les diverses enceintes est employée : ce sont les fameuses galeries en croix qui forment passage couvert entre le premier et le second étage et se rattachent à ce dernier par un ingénieux décrochement de toitures. Il est impossible de dégager un mouvement d'évolution basé sur un seul exemple ; il semble cependant que la tendance de l'art khmer

ait été d'abord d'abandonner la forme pyramidale pour adopter un plan plus vaste et plus composé qui paraissait ne pouvoir être exécuté que sur une surface plane, puis, malgré la difficulté, de vouloir parfois donner cette forme pyramidale au plan même de la seconde période.

Mais l'évolution du plan ne peut vraiment se comprendre qu'en fonction de celle de la galerie. C'est la transformation de la galerie qui a permis, croyons-nous, l'élaboration du plan à la fois plus compliqué et plus coordonné de la deuxième période angkoréenne.

La Galerie. Seuls, les édifices khmers en matériaux durables nous sont parvenus. Les parties couvertes de ces monuments ne se composent que de deux éléments : la tour, la galerie. Il ne pouvait en être autrement. Les Khmers ne savaient couvrir en pierres ou en briques qu'en voûtant et en voûtant, non à claveaux, mais en encorbellement. Ils ne parvenaient ainsi à protéger que d'étroites surfaces. Les salles, les petits édifices ne pouvaient donc que ressembler à des tronçons de galerie, parfois cruciformes. La galerie était le seul élément de liaison possible entre les tours-sanctuaires. Dans ces conditions, on comprend que le développement

de la galerie ait conditionné le développement de l'architecture khmère.

La tour apparaît avant la galerie. Dans l'art pré-angkoréen, la galerie était absente ou à peine préfigurée. Avec la chronologie usuelle, elle parvenait d'un seul coup à sa forme définitive. Avec notre chronologie au contraire, on suit son évolution : elle surgit, timide encore, à la première époque angkoréenne et se développe pendant cette période pour aboutir à la galerie voûtée sur piliers de l'art du Bàyon.

Nous devons tout d'abord distinguer deux formes de galerie. Nous remercions M. Parmentier de nous avoir signalé cette différence essentielle. Il convient d'examiner séparément la galerie, dite « galerie à fenêtres » dont la voûte, des deux côtés, repose sur des murs continus percés de fenêtres, et la « galerie sur piliers » dont un côté au moins ne s'appuie que sur des piliers.

Il est évident que la galerie à fenêtres donne aux constructeurs de voûte une sécurité beaucoup plus grande. On l'employa donc lorsqu'on commença à voûter en pierre ou en briques et il semble que, pendant toute la première époque angkoréenne, on n'osa voûter que cette forme de galerie.

La première galerie voûtée est peut-être celle du

Phĭmãnàkàs [*Pl. 7*], innovation qui, dans l'histoire de l'art khmer, augmenterait encore l'importance, d'après nous déjà si grande, de ce monument. Il est certain que nous ne connaissons pas de galerie voûtée qui lui soit antérieure, d'après notre chronologie, et on ne peut en imaginer de plus timide. Galerie à fenêtres, s'appuyant sur deux murs percés de nombreuses ouvertures mais continus, elle est très étroite, fort basse (sa hauteur, jusqu'au sommet de la voûte, n'excède pas deux mètres !) [L. L., III/54] et son encorbellement ne comprend qu'un très petit nombre de blocs de pierres.

Dans la chronologie admise jusqu'à ce jour, cette galerie était contemporaine des vastes galeries sur piliers du style du Bàyon, ou même leur était postérieure, ce qui paraissait bien déconcertant. Certes, le plan du Phĭmãnàkàs ne peut comporter une galerie plus importante, mais ce qui est particulièrement difficile à concevoir, c'est précisément l'élaboration d'un plan aussi modeste pour un monument placé vers le centre de la ville alors qu'auraient déjà existé des édifices tels que le Bàyon.

Avec notre chronologie, la galerie à fenêtres, voûtée en pierre, apparaît au Phĭmãnàkàs et se développe peu à peu pour atteindre à sa forme définitive vers la fin de la première période. Au Práḥ Vĭhãr,

qui semble peu postérieur à Kòḥ Ker, certaines parties de l'édifice sont voûtées en grès, mais les voûtes n'ont que des ouvertures de $2^m,10$ et même de $1^m,40$ [A. A. K., I/3/281]. Seule, la voûte la plus large a un plafond. C'est avec l'élargissement et par conséquent l'élévation des galeries que paraît naître la coutume, qui se généralise vite, de laisser brut l'intrados de la voûte et de le cacher par un plafond, la forme intérieure voûtée ayant été amenée par la technique de la construction en pierres et non par une recherche esthétique. Peut-être est-ce encore par timidité dans l'emploi de la voûte que se voient, au Práh Vĩhãr, des voûtes qui, en grès jusqu'à une certaine hauteur, sont terminées en briques bien que le grès ait été abondant sur place et que la brique ait dû être transportée depuis le bas de la montagne? [L. L., II/177]

Au Tà Kèo, d'après Lunet de Lajonquière, en tout cas au Bàphuon qui est, croyons-nous, de la fin de la première période, la galerie voûtée de largeur normale se rencontre [L. L., III/38], mais c'est encore la galerie à fenêtres, dont le développement semble avoir ainsi couvert toute la première époque. C'est sans doute peu après qu'apparaît la galerie voûtée à piliers mais, avec elle, surgit l'art du Bàyon et commence la seconde période.

Cependant, dans la première époque angkoréenne, se rencontrent des galeries sur piliers et, bien avant la dernière partie de cette période, des galeries larges, mais ce sont des galeries couvertes en bois. C'est une galerie de ce genre sans doute dont on trouve trace, dès 880, à Bàkô [L. L., III/273]. Au Phnoṃ Kroṃ [L. L., III/122], une galerie à fenêtres en latérite, large de 3 mètres, était probablement couverte en bois. La galerie à piliers, en latérite et en grès, couverte en charpente, se trouve réalisée au sud du Khlãṅ sud à Angkor [B. E. F., 20/4/211]. Au Pràsàt Thoṃ de Kòḥ Ker, vers 930 sans doute, la large galerie à fenêtres et la galerie à piliers, toutes deux couvertes en bois, se rencontrent [L. L., I/376-377; Groslier, A. A. K., II/1/139 et plan]. Au Práḥ Vĩhãr, une partie seulement des galeries est voûtée, les galeries à piliers sont couvertes en charpente. Plus tardivement, à Vat Phu, une galerie à piliers, la galerie supérieure, est encore couverte en bois [B. E. F., 14/2/23]. C'est aussi vers la fin de la première période que trouvent peut-être place les couvertures en charpente du Phnoṃ Ĉisór.

Si l'on accepte notre chronologie, la charpente en bois, couvrant les galeries, avec les frontons rectilignes qui en découlent, cesse d'être cette éton-

nante régression, fantaisie d'une école régionale, l'école du Nord-Est, qu'elle était, venant après les galeries voûtées sur piliers de l'art du Bàyon. École régionale, école du Nord-Est, ce point de vue, exposé par M. Groslier, était la conséquence forcée de la date attribuée au Bàyon. Pour nous, plus qu'une question de région, l'emploi de la galerie à charpente est une question d'époque et d'évolution normale, les principaux monuments du Nord-Est (Kòḥ Ker, Práḥ Vĭhãr, etc.) ayant été construits alors qu'on se servait déjà de la galerie, mais qu'on n'osait encore voûter ni les galeries larges ni les galeries sur piliers.

Il semble que, pendant toute la première période angkoréenne pour les galeries sur piliers, et pendant la plus grande partie de cette époque pour les galeries à fenêtres ayant une assez grande largeur, l'audace ait manqué pour les couvrir en pierre.

Le Bàphuon, qui a toute chance d'être de la fin de la première période, nous l'avons vu (p.43-45), présente une galerie à fenêtres de largeur normale, voûtée, c'est la galerie médiane. La galerie supérieure a disparu, on est cependant parvenu à en reconstituer le plan, qui est fort curieux [*Pl. 6/o* et B.E.F., 17/6/53). Cette galerie, étroite, s'ap-

puyait sur deux rangs de piliers mais, entre eux et au centre, s'élevait un mur percé de fenêtres sur lequel, évidemment, venait reposer le sommet de l'encorbellement, ce qui, pour une voûte à claveaux, eût constitué la clef de voûte. Avec la chronologie habituelle, cette galerie, construite, croyait-on, après les galeries sur piliers de l'art du Bàyon, ne pouvait être qu'une bien surprenante et bien inexplicable fantaisie. Avec notre chronologie, précédant juste cet art du Bàyon et l'apparition des galeries sur piliers, elle a chance d'être un des premiers sinon le premier essai d'une galerie de ce genre. On comprend alors l'inquiétude de l'architecte qui, décidé à ne conserver qu'un seul mur, n'ose le placer d'un côté en laissant le côté opposé ne reposer que sur des piliers, mais le dispose là où il soutient le mieux l'ensemble, au milieu, séparant ainsi sa galerie, d'une manière assez étrange, en deux minuscules demi-galeries.

L'apparition de la galerie voûtée sur piliers paraît coïncider avec celle de l'art du Bàyon. Ce n'est probablement pas un hasard. Certes, la naissance, avec l'art du Bàyon, du second style angkoréen, est liée à des causes diverses et très probablement à des apports extérieurs. Mais ce qui a rendu possible le développement et l'unification du plan,

c'est la maîtrise dans l'emploi de la galerie, c'est la possibilité d'alléger cette dernière, de la rendre moins compacte en quelque sorte en faisant reposer un de ses côtés sur des piliers, côté contrebuté, comme l'indique M. Parmentier, par une demi-voûte portée par des piliers plus petits. La galerie à fenêtres a pu continuer à être employée pour des raisons diverses, mais cette unification du plan par des galeries s'entrecroisant et par la multiplication de passages ne pouvait être exécutée, dans certains monuments, qu'en se servant de la galerie sur piliers. Sans la galerie ouverte, les cours, d'assez petite taille, que dessinaient certains entrecroisements de galerie, auraient été semblables, comme le fait remarquer M. Parmentier, à des préaux de prisons.

S'il se confirme que l'apparition de la galerie voûtée sur piliers est liée à celle de l'art du Bàyon, on pourrait convenir de la prendre comme signe objectif du passage de la première à la seconde période angkoréenne. L'archéologie médiévale a agi d'une manière assez analogue en faisant débuter l'art gothique à la découverte de la croisée d'ogives. Le passage dans l'art khmer de la première à la seconde époque angkoréenne et, dans l'art médiéval, de l'art roman à l'art gothique, des-

sinent d'ailleurs des mouvements qui ne sont point sans avoir quelques rapports. Il ne peut s'agir évidemment d'influences, mais ce parallélisme relatif, dû à une évolution normale et en quelque sorte interne des architectures, n'en est pas moins assez curieux.

La croisée d'ogives, on s'en souvient, est, sous sa forme la plus simple, cette double nervure, en croix, qui soutient les voûtes, facilite leur construction en les divisant en quatre quartiers et reporte leur poids et leur poussée sur des points déterminés. Ces nervures reposent sur des piliers qui ne sont plus seulement consolidés par des contreforts extérieurs, mais contrebutés par des arcs-boutants dont la poussée est contraire à celle de la voûte. La voûte ne travaille plus d'une manière continue le long du mur qui la soutient, mais sa poussée est reportée en des points déterminés où sont piliers et arcs-boutants. Croisées d'ogives, piliers, arcs-boutants forment comme le squelette de l'édifice; le mur, entre les piliers, n'a plus à supporter la voûte, son rôle se borne à clôturer le monument et il peut se transformer en immenses verrières.

Nous ne voyons pas, dans l'art khmer, une révolution semblable. Le système de la voûte ne change

pas, mais les architectes osent davantage. Ils abandonnent le soutien du mur continu et se contentent, d'un côté au moins, d'appuis placés de distance en distance : les piliers. Ainsi, de même que le mur de la cathédrale, le côté de la galerie s'ouvre et la construction prend une aisance inconnue jusqu'à cet affranchissement. Mais, tandis que la cathédrale s'élève, s'ajoure et se charge de décorations, le temple khmer, grâce à la galerie qui s'aère et se manie plus facilement, unifie son plan, le développe sur des surfaces parfois considérables, souvent aux dépens de la perfection de la construction et de la décoration, et tente des effets grandioses qu'il n'avait pu jusqu'alors rechercher.

Poutres de bois logées dans la pierre. — Un curieux artifice de construction, qui se rattache à l'architecture des galeries, doit être signalé ici : c'est l'idée de loger dans des linteaux d'énormes pièces de bois [B. E. F., 21/1/129 et 154, A. A. K., I/1/37]. M. Marchal, dans « Arts et Archéologie khmers », définit ainsi ce procédé :

« A certains endroits et plus spécialement dans les galeries du 2e étage du Bàphuon, les Khmers ont usé d'un procédé bizarre, où se révèle leur

complète ignorance de la construction en pierre, pour soulager la traverse supérieure des baies, fenêtres ou portes. Ils ont évidé l'intérieur de la pierre formant traverse afin de pouvoir loger une poutre en bois à l'intérieur, sorte d'armature de support. Tant que la pièce de bois a résisté, l'ensemble s'est maintenu en équilibre, mais quand les fibres du bois se sont pourries, la pierre, évidée pour l'encastrement et réduite à une épaisseur inusitée, n'a pu continuer son rôle de soutien. Ce procédé — bien que bizarre — permettait aux Khmers, qui ne connaissaient pas l'appareil dit en plate-forme, de se servir de plusieurs pierres au lieu d'une seule pour former le linteau de la baie, en faisant reposer lesdites pierres évidées sur la poutre intérieure. On peut encore voir dans Angkor Thoṃ un édifice où des pièces de bois placées au-dessus de la porte ou plus exactement de l'embrasure de la porte sont encore en place et se sont conservées intactes malgré l'énorme poids de mur et de voûte qu'elles supportent. C'est l'édifice généralement désigné sous le nom de magasin ou palais nord (Khlãṅ nord)... »

Ce procédé est surtout employé au Bàphuon et dans les édifices de ce style. Or, jusqu'à la présente étude, on considérait ce groupe de monuments

comme postérieur à celui des temples du style du Bàyon où le procédé de la poutre de bois n'existe pas et où les linteaux, même de grande portée, sont entièrement en pierre. Il fallait donc admettre, comme pour les galeries couvertes en charpente de Kòḥ Ker, une sorte de régression bien curieuse. Pour la justifier, il était nécessaire d'avoir recours à l'hypothèse de rupture de linteaux des édifices du style du Bàyon avant la construction du Bàphuon : effrayés, moins audacieux, les architectes auraient alors fait machine arrière et inventé le procédé des poutres de bois [B. E. F., 21/1/129].

Avec la chronologie que nous proposons, ce procédé se place à l'époque où il semble le plus naturel. La presque totalité des édifices où il est employé paraissent appartenir à la première époque angkoréenne et surtout à la seconde partie de cette époque (style du Bàphuon). C'est le moment sans doute où, la galerie voûtée se développant et s'élargissant, les baies s'agrandissent et où cependant la maîtrise dans l'emploi de la pierre n'est pas encore acquise puisqu'alors seulement apparaît, croyons nous, la galerie voûtée à fenêtres, de largeur normale. Les monuments du style du Bàyon, où les linteaux les plus longs ne sont pas évidés et où l'on ne sent

pas ces hésitations dans l'emploi de la pierre, sont pour nous postérieurs.

Le Chapiteau. — Nous ne pouvons reconstituer l'évolution du chapiteau khmer. A la première période angkoréenne, la galerie voûtée à piliers n'existant pas, les galeries à piliers couvertes en charpente étant assez rares, souvent ruinées et les documents photographiques manquant, il est peu aisé de dégager un mouvement général d'évolution. Il semble cependant que le chapiteau suit une ligne de développement qu'on retrouve souvent dans l'art khmer : une première période de recherche, d'hésitation, de transformation correspondant à peu près à la première époque angkoréenne et où se rencontrent des types divers dus à des transformations successives ou même, peut-être, à des essais différents, parfois simultanés ; une deuxième période, correspondant généralement à la seconde époque angkoréenne, où l'élément architectural qu'on cherchait à créer prend une forme fixe, définitive, qui se répète alors constamment. Il est évident que ce point de fixation est atteint plus ou moins vite suivant les cas.

Si l'on examine la *planche 11*, si l'on compare les figures *C* et *D* (chapiteau de l'art du Bàyon et

chapiteau d'Angkor Vat) on verra que les deux chapiteaux sont composés des mêmes éléments, des mêmes moulures, dans le même ordre. Nous sommes en face, croyons-nous, du chapiteau khmer arrivé à sa forme définitive. Sur cette même *planche 11*, on constate combien les figures *A* et *B* se différencient des figures *C* et *D*. On conçoit difficilement une évolution qui, entre *C* et *D*, placerait *A* et *B* : cet ordre, c'est celui de la chronologie admise jusqu'à ce jour qui situait le Bàyon à la fondation de la ville d'Angkor. Avec notre chronologie, *A* est antérieur à *B* et le groupe *A-B* précède le groupe *C-D*. Nous avons ainsi, semble-t-il, une première période de recherche où le chapiteau n'est d'abord qu'une sorte de décoration du haut du pilier presque sans moulures (*A*) ; cette décoration plate ne demeure ensuite que dans la partie inférieure du chapiteau formant une large bande sculptée surmontée de moulures qui s'accentuent et se superposent (*B*, avant-corps de sanctuaire) ; ces moulures paraissent réduites à un ordre fixe et à un nombre déterminé à la seconde période angkoréenne (*C-D*), la large bande sculptée a disparu et seule une décoration beaucoup plus réduite (*D*) en conserve peut-être le souvenir : le chapiteau a pris sa forme définitive et épurée.

Il serait intéressant de voir si ces idées pourraient être maintenues en face de documents plus nombreux que ceux que nous possédons.

La forme des Tours. — Il nous est malheureusement impossible d'examiner cette question qui paraît importante. L'état des monuments rend l'observation fort difficile, car la plupart des couronnements des tours se sont écroulés. De plus les documents photographiques nous manquent.

La forme à couronnement circulaire a été, croyons-nous, la seule employée pendant la seconde période angkoréenne, qu'il s'agisse des tours à visages de l'art du Bàyon ou des tours de Phĭmai ou d'Angkor Vat. Il est intéressant de constater que les exemples que nous trouvons à Angkor de tours à plan rectangulaire, se terminant par un toit à deux versants et à deux frontons (Tours des Danseurs de cordes et de l'enceinte du Palais Royal) sont d'après notre chronologie, de la première époque angkoréenne, période qui suit l'époque préangkoréenne où la tour à plan rectangulaire dominait. Ce serait, à Angkor, la continuation d'un type antérieur qui, bientôt, tomberait en désuétude, cédant la place à la tour à couronnement circulaire qui deviendrait la seule employée. Ce développement

semble naturel. Jusqu'ici, les Tours des Danseurs de corde et celles de l'enceinte du Palais Royal étaient considérées comme tardives et leurs formes ne pouvaient alors paraître qu'insolites [Ang. 54].

Le Fronton. — Il convient de diviser l'étude du fronton en deux parties et de considérer successivement l'encadrement (décoration qui délimite le fronton) et le tympan (bas-relief central que borde l'encadrement). Indiquons dès maintenant que les anciens frontons, et particulièrement ceux de l'art de Roluoḥ, ont presque tous disparu, ce qui complique singulièrement notre tâche.

L'Encadrement. — Dans l'art préangkoréen, le tympan est haut et la forme de l'encadrement est presque carrée. Ces particularités se retrouvent encore au début de la première époque angkoréenne, dans l'art de Roluoḥ et sous Yaçovarman si nous en jugeons par les frontons du Phnoṃ Bok, du Phnoṃ Kroṃ [B. E. F., 19/1/50 et 53] et du Phnoṃ Bàkhèn. Ces encadrements se terminent en têtes de makara.

Deux nouvelles formes d'encadrement apparaissent pendant la première époque angkoréenne, mais seulement, croyons-nous, au début du xᵉ siècle : l'encadrement se terminant par des volutes et celui se terminant par des têtes de nāga.

L'encadrement à volutes se rencontre surtout au Nord-Est du Cambodge, à Kòh Ker, à Práḥ Vĭhār, au Phnoṃ Sandăk [A.A.K., II/1/135]. Persuadé que ces monuments étaient postérieurs aux édifices de l'art du Bàyon où le fronton à nāga est toujours employé, M. Groslier crut tout naturellement que l'encadrement à volutes était dû à une école locale. Et cela bien qu'on retrouve cette forme à Angkor (enceinte du Palais Royal. *Pl. 13/B*). Pour nous, cet encadrement est celui d'une époque plus que celui d'une aire géographique ; il succède au fronton carré à makara et Kòḥ Ker, dont les dates semblent peu postérieures à celles des édifices où se voient les encadrements à makara, a sans doute été construit au moment où il était en vogue. Avec notre chronologie, les monuments où il se rencontre sont groupés en une période qui n'est pas très longue. Oserons-nous dire que, succédant au fronton à makara, le fronton à volutes précède le fronton à nāga ? Si le Phĭmānàkàs n'a pas de fronton à nāga, peut-être en est-il ainsi. Mais nous croyons pouvoir distinguer sur une photographie assez peu nette, seul document que nous ayons pu examiner, un fronton à nāga au Phĭmānàkàs[1]. Si ce détail est exact, le

1. Le récent examen du Phĭmānàkàs auquel s'est livré M. Parmentier lui fait croire que la partie haute du monu-

fronton à volutes et le fronton à nāga seraient contemporains, succédant, tous deux, probablement, au fronton à makara. Peut-être la volute est-elle alors surtout employée dans les frontons à encadrement rectiligne correspondant aux charpentes en bois [*Pl. 13/A*] jusqu'au moment où le nāga, définitivement victorieux, la supplante ? A Práḥ Vĭhār [A.A.K., 1/3/pl. 17 B] l'encadrement rectiligne à volutes surmonte l'encadrement curviligne à nāga. A Vat Phu, très probablement postérieur, le nāga termine un encadrement rectiligne [B. E. F., 14/2/Pl. 10 D].

Si le fronton à nāga et le fronton à volutes sont contemporains, nous nous trouvons devant une ligne d'évolution semblable à celle dont nous avons parlé plus haut à propos du chapiteau : frontons à nāga et frontons à volutes, succédant au fronton à makara, seraient des essais divers correspondant à une période de recherches, puis viendrait, avec la seconde époque angkoréenne, une période de fixité où le fronton à nāga aurait définitivement triomphé, sous une forme nouvelle d'ailleurs.

ment a été entièrement refaite. Il est donc possible qu'un fronton à nāga existe au Phĭmānàkàs mais qu'il soit d'une date postérieure à celle de l'édifice. Ainsi le fronton à volutes précéderait peut-être le fronton à nāga qui l'aurait supplanté peu à peu.

Le fronton à nāga présente, en effet, deux formes. L'aspect le plus fréquent, classique en quelque sorte, celui que l'on donne comme exemple typique du fronton khmer, est l'encadrement curviligne en forme de corps de nāga, *bombé,* orné de motifs divers (lignes de décoration étroite et rangs de perles). C'est le fronton des édifices du style du Bàyon et d'Angkor Vat [*Pl. 13 C* et *D*], de tous les monuments de la seconde époque angkoréenne, croyons-nous, sauf peut-être des tout premiers. Mais il existe une autre forme où un large motif décoratif, plat, ne figurant pas le corps du nāga, constitue l'encadrement [*Pl. 12*]. Cette forme est celle de tous les frontons à nāga que nous avons rencontrés sur les monuments, situés par nous, pour des raisons diverses, dans la première époque angkoréenne. C'est celle des frontons de Tà Kèo [*Pl. 12* et A.A.K., II/Pl. XVIII], du Phĭmānàkàs, pensons-nous, de Práh Vĭhār [A.A.K., I/3/pl. 17] et de Vat Phu. Nous la trouvons encore dans des édifices qui nous paraissent devoir être placés tout au début de la seconde période angkoréenne, à Práḥ Palilày, à Vat Èk. Le motif qui orne l'encadrement plat et qui paraît être toujours le même, est un motif spécial au premier style [*Pl. 12*], très fréquent au Bàphuon et fort rare, sinon absent, dans les édifices

du deuxième style. Cette forme plate, à large motif décoratif, c'est celle des derniers frontons à makara, (frontons du Phnoṃ Bàkhèṅ par exemple) qui, d'après notre chronologie, précèdent justement les frontons plats terminés en têtes de nāga.

Tout semble donc montrer qu'à l'encadrement plat à makara, en vogue dans la première partie de la première époque angkoréenne, a succédé l'encadrement plat à volutes et l'encadrement *plat* à nāga *orné d'un motif particulier lié au premier style.* L'encadrement à nāga paraît avoir pris le dessus vers la fin de la première période angkoréenne et, peu après le début de la seconde, avoir atteint sa forme définitive d'encadrement *bombé* à têtes de nāga, s'éloignant ainsi complètement du type d'encadrement du début de la première période angkoréenne et prenant sa forme classique en quelque sorte, celle de l'art du Bàyon et d'Angkor Vat[1].

On voit ici encore les difficultés que rencontre la chronologie habituelle : elle place au début et à la fin de la période angkoréenne les encadrements bombés avec têtes de nāga de l'art du Bàyon et

1. Les encadrements d'un aspect spécial du Bàphuon et du Kŭk Mébŏn sont peut-être les premiers essais de l'encadrement bombé à têtes de nāga.

d'Angkor Vat, qui présentent de frappantes similitudes et qui auraient disparu à l'époque intermédiaire, et intercale entre eux les encadrements rectilignes, les encadrements à volutes et les encadrements à nāga avec larges décorations plates qui se relient au fronton à makara du Phnoṃ Bàkhèṅ (époque de Yaçovarman).

Si nos observations se confirment, la différence des deux formes d'encadrement à nāga pourrait servir à dater certains monuments.

Le Tympan. — Avec la chronologie que nous proposons, le tympan orné de personnages en action paraît assez tardif. Nous voyons, dès le début de la première époque angkoréenne, des divinités ou des êtres humains qui surgissent parmi la décoration végétale ou qui, isolés, à Lolei ou Bàkô, semblent avoir été ajoutés après coup, mais non des grands bas-reliefs peuplés de personnages et représentant des scènes.

L'art préangkoréen sculptait dans ses tympans des réductions d'édifices. Au premier style angkoréen, nous rencontrons la décoration végétale avec, souvent, à la partie supérieure le motif que nous avons signalé dans l'encadrement plat terminé par des têtes de nāga [*Pl. 12*] : tympans du Tà Kèo [*même planche*], du Práḥ Vĭhār [A.A.K., 1/3/pl.

14 et 17], du Phĭmãnàkàs, du Bàphuon, des Khlãṅ [Ét.Asiat., II/69, 70]. Des personnages mêlés à la décoration végétale se voient à Práḥ Vĭhăr [même référence que plus haut], à Kòḥ Ker [*Pl. 13/A* et A.A.K., II/1/pl. 24], au Phnoṃ Bok et au Phnoṃ Kroṃ [B.E.F., 19/1/50 et 53] à Vat Phu. Ainsi le tympan où domine la décoration végétale semble être celui de la première époque angkoréenne.

Le tympan à scènes se montre cependant avant la fin de cette période, mais semble avoir été complètement ignoré jusqu'à une date assez avancée du xe siècle. On le trouve à Práḥ Vihãr, à Vat Phu, conjointement avec le tympan à décoration végétale. Les deux types coexistent probablement un certain temps. Avec la seconde période, l'art du Bàyon et l'apparition des grands bas-reliefs, les tympans à scènes prédominent [*Pl. 13/C-D*]. La décoration végétale se rencontre sur des tympans d'Angkor Vat sans que nous puissions dire s'il s'agit d'une survivance de l'ancien type, ce qui n'aurait rien d'étonnant (l'apparition d'un type nouveau, vite en faveur, n'empêchant pas souvent le type ancien de prolonger une existence amoindrie) ou si, à Angkor Vat, se dessine déjà la tendance archaïsante dont l'aboutissement serait l'art de Bantãy Srĕi.

Le Linteau. — Le linteau le plus connu de l'art khmer se compose de rinceaux reliés à une branche principale, forte, le plus souvent relativement horizontale dans la plus grande partie de son parcours, sortant de la gueule d'un monstre ou jaillissant d'un motif central [*Pl. 14*].

La branche forme donc l'élément essentiel de la décoration et on la retrouve constamment malgré de nombreuses fantaisies : parfois elle est brisée, parfois, comme dans l'art de Roluoḥ, de petits personnages viennent se mêler au feuillage.

Avec l'ordre que nous proposons pour les monuments kḥmers, ce type de linteau devient celui de la première époque angkoréenne. Il succède ainsi directement au linteau préangkoréen et l'idée proposée par M. Parmentier de voir dans la branche centrale la transformation d'un motif du linteau préangkoréen se justifie aisément. Il est suivi par un type nouveau correspondant à la deuxième période angkoréenne où la branche centrale se brise d'abord (Bantãy Čhmàr) puis disparaît [*Pl. 15*]. Les rinceaux, plus nombreux, se serrent et deviennent d'une exécution de plus en plus sèche et mécanique. A Angkor Vat cette multiplication, cette sécheresse sont portées à leur maximum [*Pl. 15/B*]. Le linteau à branche centrale se

rencontre également à Angkor Vat mais sous une forme assez spéciale et tourmentée et il est impossible de se rendre compte s'il s'agit d'une survivance ayant traversé toute l'époque du Bàyon ou du début d'un art archaïsant.

L'évolution qui semble se dégager des remarques précédentes nous paraît claire. Le linteau à branche centrale, né d'une transformation du linteau préangkoréen, lui succède immédiatement et, pendant un certain temps, tous les linteaux portent ce motif; puis, peu à peu, les rinceaux se multiplient, se stérilisent et la branche centrale, brisée d'abord, disparaît sur la grande majorité des linteaux.

Il est difficile de concevoir, par contre, l'évolution qui découlerait de la chronologie habituelle, le linteau sans branche centrale de l'art du Bàyon séparant le linteau préangkoréen, où ce motif de la branche centrale se constitue, du linteau où elle est constamment employée et réapparaissant, après le linteau à branche centrale, à Angkor Vat.

Il convient de noter qu'à la même époque sans doute que les frontons à nombreux personnages, dans la dernière partie de la première époque angkoréenne, les linteaux à scène se rencontrent. Le barattage de la mer de lait est fréquemment représenté. Mais ces linteaux nouveaux n'empêchent

pas la forme ancienne à décoration végétale de se perpétuer et d'évoluer.

La Colonnette. — Nous devons à M. Parmentier une observation, très importante, concernant les colonnettes qui encadrent les portes et soutiennent les linteaux. C'est une tendance qui paraît pousser les sculpteurs à surcharger toujours davantage ces colonnettes en rapprochant de plus en plus les groupes de moulures qui les ornent et en réduisant ainsi les surfaces lisses qui séparent les moulures. Cette ligne d'évolution ne pouvait jusqu'ici être prise sérieusement en considération car, avec la chronologie admise, de bien singulières exceptions se manifestaient. Les colonnettes du style du Bàyon, très chargées, avec des surfaces lisses fort restreintes, se trouvaient être contemporaines de celles de l'art de Roluoḥ infiniment plus dégagées, antérieures à celles de Kòḥ Ker relativement encore peu chargées. Les édifices du style du Bàyon placés à ce que nous croyons être leur époque véritable, toutes les exceptions s'évanouissent et l'évolution de la colonnette devient simple et continue.

L'observation d'un détail, essentiel pensons-nous, permettra de la suivre aisément [*Pl. 6*]. Dans les colonnettes anciennes, les parties plates,

entre les groupes de moulures en reliefs, sont ornées d'un double rang de feuilles, qui s'appuient par leurs parties larges, en haut et en bas, sur les groupes de moulures et dont les pointes s'opposent. Ces feuilles se réduisent de plus en plus pendant la première époque angkoréenne et disparaissent à la seconde période.

Cette décoration semble déjà en formation à Prei Kŭk [S.K.A. *Pl. 128*] et au Phnoṃ Bàyàṅ (art préangkoréen). Les feuilles les plus larges, une sur chacun des pans de la colonnette, se rencontrent au Pràsàt Daṃrĕi du Mont Kulèn [Goloubew, le Phnoṃ Kulèn] et dans l'art de Roluoḥ [*Pl. 6/h* et *Pl. 14/A*]. Plus tard, les parties plates deviennent moins hautes, la décoration également et le nombre des feuilles augmente: c'est le cas à Kòḥ Ker, à Pré Rup, aux pavillons d'entrée du Palais Royal d'Angkor [*Pl. 6/i/j/k* et *Pl. 14/B*]. Au Pràsàt Khnà (style du Bàphuon) [*Pl. 6/l*] et à Vat Phu (transition) [B.E.F. 14/2 pl. 11/E] les parties lisses des colonnettes sont aussi réduites que dans l'art du Bàyon, mais on voit encore trace des feuilles devenues presque invisibles. Cette décoration disparaît complètement à la seconde période angkoréenne (ou, si elle subsiste parfois, elle est réduite à des points): les parties lisses des colonnettes de l'art du Bàyon

sont nues et peu importantes, resserrées entre les groupes de moulures dont le rapprochement atteint son maximum à Angkor Vat [*Pl. 6/m/n* et *Pl. 15*].

L'évolution de la colonnette, lorsqu'elle aura été étudiée en détail, pourra être particulièrement utile, croyons-nous, pour dater les monuments khmers.

Nous avons signalé, au cours de cette étude, à propos des monuments d'Angkor, des anomalies produites par l'ancienne chronologie, et que la chronologie que nous proposons fait disparaître. Il en est de même pour l'architecture, nous l'avons vu en examinant successivement les éléments principaux du monument. Nous devons ajouter, à ce sujet, quelques observations.

On avait été surpris (nous devons cette indication à M. Parmentier) de voir Práḥ Khǎn de Kǒṃpoṅ Svày composé d'une partie centrale du style du Bàphuon et d'enceintes du style du Bàyon. Le style du Bàyon étant considéré comme antérieur au style du Bàphuon, il fallait admettre que les enceintes d'un grand temple édifié sur un plan horizontal avaient été construites avant le sanctuaire central plus modeste, ce qui était bien extraordinaire. Avec le chassé-croisé que nous deman-

dons, le sanctuaire devient la partie la plus ancienne du monument qui aurait été agrandi ensuite normalement suivant un plan plus ambitieux.

Des traces du style de Roluoḥ se voient dans les monuments d'Angkor que nous plaçons à la première époque; des traces du style préangkoréen se rencontrent dans l'art de Roluoḥ. Rien de plus naturel, l'art préangkoréen, l'art de Roluoḥ, les premiers monuments d'Angkor se suivent pour nous directement. Mais avec la chronologie habituelle il n'en était pas ainsi et l'art du Bàyon, où justement ces détails n'apparaissent jamais, venait séparer soit l'art de Roluoḥ des premiers édifices d'Angkor, soit l'art préangkoréen de l'art de Roluoḥ. Les exemples sont nombreux et seraient trop longs à relever. Nous en avons cité un certain nombre à propos du problème de la Terrasse des Éléphants et des Pavillons d'entrée de l'enceinte du Palais Royal d'Angkor.

Nous retrouvons toujours ce que nous croyons être l'erreur initiale d'où découlent toutes les difficultés : l'époque erronée attribuée aux monuments du style du Bàyon. Situer ces édifices vers la date de la fondation d'Angkor ou plus tôt, c'était créer un double problème : apparition brusque du style du Bàyon que rien ne faisait prévoir, d'une part ;

d'autre part existence, postérieurement au style du Bàyon, d'un style rattaché au style ancien et qui, par rapport au style du Bàyon, montrait, sur bien des points, une régression frappante.

Rien ne peut mieux souligner ces difficultés qu'un passage du résumé de l'histoire de l'architecture khmère paru dans le Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient de 1921 [B.E.F., 21/1/80]. La date jusqu'ici admise pour le Bàyon étant adoptée sans réserves, on voit l'embarras où se trouve plongé un esprit qui veut voir clair : l'histoire de l'art khmer prend l'aspect d'un labyrinthe où deux styles, tels deux chemins, suivent des voies tortueuses, en même temps, sans se rencontrer.

Ce texte indique, parlant de l'art khmer angkoréen :

« Moins encore que dans l'art khmer primitif (préangkoréen), aucune division en écoles locales n'apparaît. Par contre, il semble que deux grands courants divisent l'art architectural et tendent à se fondre pour donner une composition presque parfaite à l'époque d'Angkor Vat. L'un, le plus éloigné de l'art khmer primitif et qui semble la partie la plus caractéristique de l'art classique, débute avec le Bàyon et la série des monuments contemporains

si nombreux à Angkor. Citons seulement Tà Prohṃ et Práḥ Khẳn. On le retrouve sur tout le domaine de l'ancien Cambodge, de Bàti au Sud à Bantãy Čhmàr au Nord et à Vat Nokor à l'Est. L'origine de cette architecture, si spéciale et homogène, est à cette heure ci un problème. Elle apparaît brusquement, sans la moindre liaison avec l'art antérieur, et l'on peut se demander si elle n'est pas propre à la population septentrionale qui établit, à l'époque de Jayavarman II, sa suprématie sur le Cambodge du centre et du Sud, affaiblis par les troubles continuels du VIIIe siècle, et qui aurait réalisé, au moyen du grès abondant en ce pays, les monuments durables qu'elle n'aurait jamais possédés auparavant, ne disposant que de matériaux périssables.

« Il semble qu'à côté de cette architecture, nouvelle en ce pays, en ait existé, au début, une autre que nous avons appelée « art d'Indravarman », moins éloignée de l'art khmer primitif et qui aurait tendu bientôt à se fondre avec la précédente. Les gopuras du Phĭmãnàkàs [1]..., le Bàphuon, le beau et

1. Nous supprimons l'indication du temple de Bĕṅ Mãlã, M. Parmentier, auteur du texte cité, n'ayant pas cru devoir, après une nouvelle visite, le maintenir dans le groupe du Bàphuon.

simple Tà Kèo d'Angkor, le joli sanctuaire, trop peu connu, de Bantãy Saṃrè seraient les résultats de cette tentative de fusion qui remplace le décor surchargé des édifices du type du Bàyon par la belle simplicité des surfaces qui caractérisait l'art khmer primitif...

« Redevenu un instant l'architecture officielle à Kòḥ Ker, le style d'Indravarman se serait continué jusqu'aux derniers jours de la puissance khmère... »

Avec notre chronologie, tout se simplifie. L'art de Kòḥ Ker continue tout naturellement l'art d'Indravarman des monuments de Roluoḥ puisque l'art du Bàyon n'est pas venu s'interposer entre eux. Sans recourir à l'hypothèse compliquée de deux courants et de leur fusion, il est normal que les édifices du groupe du Bàphuon soient, comme style, à mi-chemin entre l'art d'Indravarman (première partie de la première époque angkoréenne) et l'art du Bàyon (deuxième époque angkoréenne) puisqu'ils sont justement d'une époque intermédiaire (seconde partie de la première époque angkoréenne). L'art du Bàyon, étant beaucoup plus tardif, son apparition, qui reste un très grand événement dans l'histoire de l'art khmer, cesse d'être mystérieuse et de nécessiter l'hypothèse d'un art entièrement nouveau, venu de l'extérieur

et passé brusquement du bois à la pierre. Il n'est plus aucun besoin d'admettre l'idée difficilement soutenable, croyons-nous, de deux écoles totalement différentes qui, vivant parallèlement, seraient restées pendant de longues années complètement séparées sans que le moindre échange ait eu lieu entre elles.

Ainsi disparaissent toutes les difficultés rencontrées dans le résumé du « Bulletin de l'École française ».

Notre chronologie permet également d'expliquer certaines particularités des monuments du Nord-Est du Cambodge sans avoir recours à l'hypothèse d'une école locale.

Ces particularités ont été signalées par M. Groslier ; ce sont : l'encadrement de fronton rectiligne et à volutes, les galeries larges couvertes en charpente, le chapiteau différant du chapiteau habituel, le nāga d'un type tout spécial, la juxtaposition d'édifices hétéroclites et disséminés, le mélange des matériaux employés [A.A.K., I/3/264/266 et II/1/135 suiv.].

Ces particularités s'opposent à la forme en quelque sorte classique de l'édifice khmer tout en grès, au plan, à la galerie, au fronton, au chapiteau, au

nāga que l'on rencontre au Bàyon, situé d'après la chronologie jusqu'ici admise au IXe siècle, et que l'on retrouve à Angkor Vat au XIIe siècle. Les monuments du Nord-Est, cités par M. Groslier, venaient ainsi, toujours d'après la chronologie usuelle, s'intercaler entre deux grands styles de formes classiques et marquaient même, par rapport à l'art du Bàyon, une régression assez singulière.

Dès lors on devait les considérer comme des fantaisies d'une école régionale très différente de celle de la métropole, ce qui était assez bizarre pour l'ensemble de Kòḥ Ker, ensemble construit, selon toute probabilité, par le roi qui venait de quitter Angkor.

Avec notre chronologie, M. Groslier, en passant de Práḥ Thkól et de Práḥ Khăn (K. S.) au Pràsàt Khnà (K. S). et à Kòḥ Ker, ne voyage pas seulement dans l'espace en s'éloignant d'Angkor, il remonte également le cours du temps. C'est le temps, plus que l'espace parcouru, qui explique, croyons-nous, les différences. Certains détails peuvent appartenir à un style local, mais, l'art du Bàyon étant considéré comme postérieur à Kòḥ Ker, au Phnoṃ Sanḍăk, à Práḥ Vĭhār, á Vat Phu, etc., l'évolution normale de l'art khmer suffit à expliquer les particularités signalées et que nous

avons énumérées. Pour s'en rendre compte, il convient de se reporter aux divers paragraphes où nous avons examiné l'évolution des matériaux employés, du plan, de la galerie, du chapiteau, de l'encadrement du fronton et celui où nous étudierons, un peu plus loin, le nāga. La première époque angkoréenne, à laquelle appartiennent, croyons nous, les monuments du Nord-Est, est justement celle où les matériaux sont encore mêlés, le plan encore constitué d'éléments non reliés, la galerie hésitante, non encore voûtée quand elle est large ou reposant sur des piliers, le chapiteau à peine en formation, où l'encadrement du fronton cherche une nouvelle formule et où apparaît le nāga qui n'a pas encore pris sa forme définitive.

Passons maintenant de l'architecture à la sculpture.

La Décoration. — Nous avons déjà eu l'occasion d'examiner divers motifs de décoration en considérant les éléments architecturaux dont est composé le monument. Nous n'avons que de brèves indications à ajouter.

Les documents photographiques dont nous disposons sont insuffisants. De plus, le vocabulaire déco-

ratif semble presque fixé dès le début de l'époque angkoréenne et ses variations, après ce moment, paraissent légères. Son étude n'a ainsi pas grande chance d'aider à reconstituer l'évolution de l'art khmer angkoréen et c'est pourquoi nous avons peu insisté sur ce point.

Nous avons déjà signalé le motif qui décore l'encadrement de fronton plat qui se termine en têtes de nāga [*Pl. 12*]. C'est un motif qui semble particulier à la première période angkoréenne. Il orne tous les encadrements plats à nāga, encadrements qui ne se rencontrent qu'à cette époque ou tout au début de la seconde période. Nous le trouvons sur les tympans à décorations végétales du Phĭmānàkàs, de Tà Kèo, de Práḥ Vĭhār, du Bàphuon. Il est très fréquemment employé, décorant des pilastres, dans ce dernier monument et au Pràsàt Khnà (K. S.), c'est-à-dire probablement vers la fin de la première époque. Dans la seconde période, il est rare, sinon absent.

Le rinceau à volutes alternées s'enroulant d'un côté puis de l'autre semble apparaître dès le début de la première époque angkoréenne. Son rôle est important dans la décoration du premier style ; il prend sa forme la plus parfaite au Bàphuon et dans les monuments contemporains ; dans l'art du

Bàyon, sa facture a évolué et il est tout différent; il paraît moins employé dans la seconde partie du deuxième style, à Angkor Vat.

Les Bas-Reliefs. — Nous joindrons à la sculpture en ronde bosse l'étude, parmi les bas-reliefs, des grands personnages isolés et des détails de costume ou de physionomie des autres figures. Ainsi se trouvera groupé ce qui concerne les représentations humaines isolées. Ici, nous examinerons seulement les personnages en tant qu'ils sont en action et le rôle joué par les bas-reliefs.

Une attitude doit être tout particulièrement signalée, attitude d'effort, d'élan, de combat, où le personnage a *les genoux écartés et opposés (Pl. 6/f)*. Cette attitude est constante dans le second style angkoréen, dans l'art du Bàyon et à Angkor Vat. Elle paraît n'avoir été adoptée, pour caractériser l'effort, qu'au début de la seconde période, car nous ne la trouvons pas dans les bas-reliefs du Bàphuon. Nous ne la voyons pas davantage sur les nombreux bas-reliefs d'un style analogue à celui du Bàphuon, où les personnages ont le vêtement caractéristique de la première époque angkoréenne, et qui représentent le barattage de la mer de lait, illustration même de l'effort. Par contre, dans cette

même scène du barattage, au Bàyon et à Angkor Vat, on la remarque chez tous les personnages agissants.

Avec notre chronologie, l'attitude que nous étudions n'apparaît que tard, ce qui n'a rien d'extraordinaire. Avec la chronologie usuelle, il fallait admettre que cette attitude, constante dans l'art du Bàyon, avait disparu dans l'art du Bàphuon qu'on croyait postérieur, pour réapparaître à Angkor Vat.

La chronologie habituelle plaçait les grandes séries de bas-reliefs du Bàyon et de Bantãy Čhmàr au début et ceux d'Angkor Vat à la fin de la période angkoréenne. Notre chronologie, ce qui paraît plus normal, les rapproche et, avec elle, nous voyons que l'idée de représenter des scènes en bas-relief n'apparaît qu'assez tardivement.

Dans l'art préangkoréen, des divinités sont représentées au milieu de décors d'architecture, et, dans la première partie de la première époque angkoréenne, parmi la décoration végétale. De grands bas-reliefs existent parfois, comme au Pràsàt Kravằn, mais ce sont des rangées de divinités. La scène proprement dite, celle qui illustre un récit, qui raconte un fait, ne paraît qu'assez tard. Nous voyons, dans la seconde partie de la première

époque, des frontons à scènes à Práḥ Vĭhār puis à Vat Phu ; vers le même temps des linteaux à scènes se rencontrent ; au Bàphuon et au Pràsàt Khnà, des scènes s'inscrivent dans des petits rectangles séparés, encadrant les portes ; mais toutes ces représentations de scènes sont discontinues et demeurent liées à la décoration. C'est à la seconde époque seulement que surgissent les longues étendues de bas-reliefs destinés à orner les galeries ou les terrasses (Bàyon, Bantāy Čhmàr, Terrasse Royale d'Angkor, terrasse dite du Roi Lépreux, terrasse du Phĭmānàkàs, Angkor Vat) ; c'est à la seconde époque seulement que les frontons à scènes deviennent d'un emploi constant. Dans l'art du Bayon, les grands bas-reliefs restent le plus souvent divisés en registres. Les registres disparaissent, les fonds et les paysages prennent plus d'importance, les personnages se multiplient à Angkor Vat. Cette multiplication des personnages est également visible sur les frontons [*Pl. 13/C. D.*].

En ce qui concerne Bantāy Srĕi, c'est l'examen des bas-reliefs qui tend à nous faire croire (indépendamment des inscriptions et de l'aspect spécial, inhabituel, de la décoration), que Bantāy Srĕi est, en grande partie tout au moins, une œuvre tardive postérieure à Angkor Vat, mais copiant des

modèles anciens. Cette question sera reprise plus loin (p. 184-188).

Du bas-relief nous passons à la sculpture en ronde bosse. Avant d'aborder la figure humaine, nous devons examiner certaines représentations animales particulièrement importantes.

Le Nāga. — Les serpents dont les têtes se dressent et s'épanouissent aux extrémités des chaussées qu'ils bordent sont une des trouvailles les plus originales, les plus belles et les mieux connues de l'art khmer. Leur forme habituelle est familière. Le corps du serpent repose sur des dés de pierre et les têtes se dressent, se détachant sur une décoration qui les dépasse, les auréole en quelque sorte et dont la ligne extérieure est presque continue (*Pl. 16/D*). Ce type est celui de l'art du Bàyon et d'Angkor Vat ; c'est celui de la grande majorité des nāga.

Le Bàyon étant considéré, jusqu'à nos recherches, comme datant, au plus tard, de la fin du IXe siècle et Angkor Vat étant du XIIe siècle, ce type classique du nāga existait, croyait-on, pendant toute la période angkoréenne. Les quelques exemples d'un type différent que l'on connaissait, situés ainsi presque tous après le Bàyon et avant Angkor Vat, ne pouvaient paraître que des fantaisies indivi-

duelles ou la marque d'une école locale. C'est ainsi que les considère M. Groslier qui, à plusieurs reprises, les a signalés [Groslier, Rech., p. 249 suiv. et Pl, 30/32; A.A.K., I/3/278. A.A.K., II/1/139].

Avec notre chronologie, tous les nāga de type classique se trouvent être de la seconde époque angkoréenne; tous les nāga différents, sauf un seul, appartiennent à la première époque où le type classique ne se voit jamais, ou seulement tout à fait à la fin. La conclusion à tirer de ce fait est évidente: le type opposé au type classique, assez varié d'ailleurs et assez fruste, c'est celui du nāga qui cherche sa forme définitive et ne l'a pas encore trouvée.

Le nāga ne se rencontre pas à l'époque préangkoréenne; il apparaît dans l'art de Roluoḥ, à Bàkoṅ [B.E.F., 19/1/30] où M. Parmentier le signale. Le corps de ce nāga ne repose pas sur des dés de pierre comme à la seconde époque angkoréenne. Ce qui est nettement plus primitif, il rampe à terre ou sur un petit mur. En une note, M. Parmentier indique que cette disposition du corps se retrouve à Práḥ Vĭhār [*Pl. 16/A*], à Vat Phu et peut-être à Lolei; depuis un article de M. Groslier (A.A.K., II/1/139), nous devons ajouter à Kòḥ Ker [*Pl. 16/B*]. M. Parmentier se demande alors s'il ne faut pas voir,

dans cette forme, un premier essai de la balustrade à nāga. Cette idée avait toute chance d'être vraie, mais on pouvait difficilement la soutenir quand on croyait que presque tous les exemples de ce type étaient postérieurs à l'art du Bàyon ou la forme classique du nāga est constante. Notre chronologie, elle, confirme pleinement la suggestion de M. Parmentier, les édifices cités où se voient les nāga, assez peu nombreux, dont le corps repose directement sur le sol étant, d'après nous, tous du premier style et les dés de pierres n'étant employés que dans la seconde période angkoréenne, dans l'art du Bàyon et d'Angkor Vat.

Il ne faut pas seulement considérer le corps du nāga mais ses extrémités, queue et tête. Dans la deuxième époque angkoréenne, ce sont des têtes, admirable motif décoratif, qui se dressent aux diverses extrémités du corps. Il n'en a pas toujours été ainsi. A Práḥ Vĭhār, le nāga, qui s'allonge sur un mur, a son corps terminé d'un côté par des têtes, de l'autre par une queue qui se redresse [A.A.K., I/3/278]. Les nāga de la première époque sont rares, en grande partie détruits et nous manquons de documents les concernant. Il nous est donc impossible de dire si ce corps terminé par une queue se retrouvait ailleurs qu'à Práḥ Vĭhār. Nous ne serions

cependant pas surpris si la forme primitive du nāga avait été cette forme plus naturaliste ; le motif des têtes, d'une valeur décorative supérieure, ayant été, plus tard seulement, placé aux deux extrémités du corps, aux dépens de la vraisemblance animale[1].

Les têtes du serpent se transforment par une évolution analogue qui, elle, paraît à peu près certaine. C'est le passage d'un aspect relativement fruste et naturaliste, si ce terme peut être employé pour un animal fantastique, à un aspect plus riche et plus décoratif : sens normal d'une évolution. Qu'on compare, sur notre *planche 16*, les *figures A* et *B* et la *figure D*, on comprendra aisément ce que nous voulons dire. A Práh Vĭhãr, a Kòḥ Ker et, croyons-nous, à Bàkoṅ, les têtes du nāga, assez lourdes, n'ont que peu ou pas d'encadrement décoratif et la ligne extérieure, dessinant le contour des têtes, forme un arc polylobé. Dans le second style, dans l'art du Bàyon, dans celui d'Angkor Vat et déjà, d'une manière moins marquée, à Vat Phu (acrotère) [Rech. Pl. 32/E.--B.E.F. 14/2 Pl.

1. Dans le deuxième style angkoréen, les seuls exemples de queues terminant des corps de nāga semblent être ceux où le nāga, cessant d'être une simple décoration, a une signification iconographique : nāga soutenu par des géants (barattage de la mer de lait), Nãk Pãn.

11/C], les têtes se détachent sur une assez ample décoration qui les dépasse largement, les auréole et dont la ligne extérieure est presque continue : c'est le type classique dont nous avons parlé plus haut.

Le fait que les têtes de nāga sans cette auréole correspondent toujours à des corps reposant directement sur le sol ou sur un petit mur et que cette double particularité ne se retrouve que dans les monuments situés par nous, pour des raisons diverses, dans la première période angkoréenne, permet de conclure qu'il s'agit bien là de la première forme du nāga.

Dans la seconde période, nous ne nous souvenons que d'un exemple de têtes de nāga non auréolées, c'est celui des nāga du Năk Păn, qui enserrent la base du monument, emploi spécial lié peut-être à la signification iconographique de l'édifice et qui oppose ces nāga au nāga-balustrade habituel.

L'art du Bàyon ajoute, au simple motif du nāga, celui du nāga porté par les géants. Nous n'avons rien à dire concernant cette invention qui ne semble pas apparaître avant l'art du Bàyon et ne doit guère avoir été employée après lui.

Le motif du garuḍa uni au nāga [*Pl. 16/C*] n'a également, croyons-nous, pris sa forme classique qu'avec l'art du Bàyon et a surtout été en usage à

ce moment. Ce nāga a les têtes auréolées caractéristiques du second style. Auparavant, à Kòḥ Ker [A.A.K., II/1/139] le garuḍa est à côté du nāga, séparé de lui. Pour M. Groslier qui croyait l'art de Kòḥ Ker postérieur à l'art du Bàyon, c'était une fantaisie. Pour nous, cette représentation, antérieure probablement à toutes les représentations du garuḍa uni au nāga, a des chances d'être le premier essai d'un motif qui ne trouvera sa forme définitive que plus tard.

Le Lion. — Le type classique, en quelque sorte, du lion khmer, celui qu'on rencontre le plus fréquemment, est celui du lion dressé sur ses quatre pattes. Bien que le dos soit fortement incliné, que les pattes de devant soient beaucoup plus longues que celles de derrière, l'animal est debout [*Pl. 17/C-D*].

Il existe un autre type de lion, le lion assis, l'arrière-train replié [*Pl. 17/B*].

Ces deux types, avec la chronologie habituelle, paraissaient avoir été employés concurremment pendant toute la période angkoréenne. Avec notre chronologie, comme pour le nāga, le type classique devient celui de la seconde époque, celui de l'art du Bàyon et d'Angkor Vat. Autant qu'on peut en juger sur des documents insuffisants, tous les lions

appartenant à des monuments classés par nous comme étant du premier style sont assis ou légèrement soulevés. Il en est ainsi au Phnoṃ Kulèn, à Bàkô? [R.A.], au Phnoṃ Bàkhèṅ [*Pl. 17/B*], au Phĭmãnàkàs [*Pl. 7*], au Pràsàt Daṃrĕi de Kòḥ Ker [S.K.A. Pl. 54], au Mébŏ́n oriental [Nadal, Pl. 204], à Prè Rup [R.A.].

Le lion assis ou légèrement soulevé semble donc être le type adopté par la première époque angkoréenne [*Pl. 17/B*], forme intermédiaire entre le lion préangkoréen, sorte de petit caniche complètement accroupi [*Pl. 17/A*], et le lion entièrement dressé sur ses quatre pattes du Bàyon [*Pl. 17/C*], qui se dresse et se cambre encore davantage à Angkor Vat [*Pl. 17/D*].

L'Éléphant. — L'éléphant en ronde bosse qui orne parfois les terrasses des édifices du premier style est-il spécial à cette époque et disparaît-il ensuite? C'est fort possible, mais des documents plus complets que ceux que nous possédons seraient nécessaires pour résoudre la question et nous nous bornons ici à poser le problème.

Nous abordons maintenant les représentations humaines en sculpture. Nous avons vu, au début

du présent travail, que de leur étude se dégageaient deux styles angkoréens, que ces deux styles ne pouvaient être simultanés et que leur ordre ne pouvait être interverti. Nous avons indiqué à ce moment les particularités dominantes de chacun d'eux. Nous demandons au lecteur de bien vouloir se reporter au passage où nous les avons énumérées (p. 13-15) afin de ne pas être gêné, dans ce qui va suivre, par leur rappel fréquent. Les deux styles en sculpture correspondent, nous l'avons déjà indiqué, aux deux grandes périodes en architecture et forment ainsi les deux grandes époques de l'art angkoréen.

Ècartons tout d'abord les sculptures en ronde bosse isolées, les statues, qui doivent être étudiées à part, car le fait qu'elles ont été trouvées dans un temple n'indique pas de façon certaine qu'elles sont contemporaines de son édification. Elles peuvent avoir été sculptées et apportées longtemps après la construction du temple ou, plus anciennes que lui et particulièrement vénérées, y avoir été transportées au moment de sa consécration. Notons cependant, mais sans vouloir faire état de ces faits, que, si l'on accepte notre thèse, il y a en général correspondance entre le style des statues et l'époque du monument où elles ont été trouvées : c'est ainsi

qu'on rencontre au Phnoṃ Bàkhèṅ, au Phnoṃ Bok, à Kòḥ Ker (première époque) des statues qui sont nettement du premier style ; au Bàyon , des statues de la transition entre le premier et le second style et du début du second style, etc.

L'étude de la sculpture en ronde bosse sera reprise dans un travail sur « la statuaire khmère et son évolution ». Ce sont, rappelons-le, les difficultés rencontrées au cours de ce travail qui nous ont forcé à l'interrompre et à nous poser la question de la date du Bàyon et de ses conséquences. Nous comptons le reprendre incessamment. Là, seront examinés pour eux-mêmes les détails observés, la chronologie probable des statues, la manière dont se sont dégagés les deux styles, les périodes de transitions et de passages. Dans les pages qui vont suivre, nous devons nous borner aux indications susceptibles d'éclairer la chronologie des monuments khmers et la place qu'y occupe l'art du Bàyon.

Nous voulons donc insister particulièrement sur les grandes figures isolées, en bas-relief, qui ornent les murailles des temples. Faisant partie intégrante du monument, elles ont toute chance d'être contemporaines de son édification, du moins la plupart d'entre elles. Les attitudes, les détails de costume, la manière de traiter le visage varient

beaucoup. Aucun élément, parmi ceux que nous avons étudiés pour dater les édifices, n'est aussi divers, aucun ne peut donner des résultats aussi nombreux et aussi nets. Nous ne croyons pas qu'on ait songé jusqu'ici à en tirer parti et nous en sommes surpris.

Ayant besoin de dénominations qui séparent les figures féminines et les figures masculines, nous avons renoncé à l'appellation de devatā (tevada), divinité, qui n'est pas très précise. Nous avons préféré nommer, sans prétendre à aucune précision iconographique et seulement pour la commodité de notre exposé, les figures féminines « apsaras », nymphes célestes, car elles paraissent être des divinités secondaires et les figures masculines « dvārapāla », gardiens de portes. Nous n'ignorons pas que ces figures masculines ne sont pas toujours placées à côté des portes, mais elles sont toujours armées comme pour garder le temple et beaucoup d'entre elles encadrent ses portes.

Sauf des apsaras d'Angkor Vat, peu de ces grandes figures isolées en bas-relief ont été photographiées séparément, ce qui nous oblige à ne donner ici que des observations générales au lieu de l'examen détaillé que nous aurions souhaité.

Dvārapāla et Apsaras. — Des remarques que nous

avons pu faire, il se dégage très nettement qu'un lien unit, d'une part, les grandes figures de Roluoḥ et du Phnoṃ Bàkhèṅ à celles de Kòḥ Ker et même à celles de Prè Rup, du Bàphuon et du Pràsàt Khnà, d'autre part, celles de l'art du Bàyon à celles d'Angkor Vat. Avec notre chronologie, ces faits sont naturels : les deux groupes correspondent à la première et à la seconde époque angkoréennes. Avec la chronologie habituelle, ce double lien devenait inexplicable et les difficultés étaient particulièrement aiguës, car les détails qui unissent les grandes figures de Roluoḥ à celles de Kòḥ Ker, celles du Bàyon à celles d'Angkor Vat sont spécialement précis et frappants.

L'attention doit se porter, tout d'abord, sur l'emploi des personnages et les attitudes qu'ils présentent. Pour les apsaras, les attitudes sont trop diverses et, pour les figures les plus anciennes tout au moins, nos documents trop peu nombreux pour que nous puissions préciser. Par contre une évolution des dvārapāla se dessine.

Les dvārapāla tombent peu à peu en désuétude. Fréquents dans le premier style, ils deviennent rares dans l'art du Bàyon où les apsaras semblent beaucoup plus nombreuses qu'eux et ils disparaissent à Angkor Vat.

Deux attitudes très différentes se distinguent. Au premier style, le dvārapāla, un bras écarté du corps, tient de côté une arme au manche long et mince : c'est souvent un trident [*Pl. 21/A/B/C*]. A la seconde période, le dvārapāla, les deux bras ramenés devant le corps, s'appuie sur une massue, parfois terminée en trident [*Pl. 21/D*]. Ces attitudes séparent nettement les deux périodes. Le dvārapāla, un bras écarté du corps tenant une arme à long manche, est constant pendant la première époque. On le trouve à Bàkô [*Pl. 21/A*], à Lol'ei, à Kòḥ Ker [*Pl. 21/B*], au Mébŏn (?), à Prè Rup, au Pràsàt Khnà [*Pl. 21/C*], au Bàphuon, etc. Au Bàphuon, un dvārapāla est représenté ainsi, un autre a le bras écarté du corps mais s'appuie sur une massue, transition probable entre les deux attitudes. A Vat Phu, qui semble de l'extrême fin de la première période, le dvārapāla à massue, les bras ramenés devant le corps, apparaît ; nous le rencontrons en bas relief dans l'art du Bàyon ; nous le voyons en ronde bosse portant le vêtement caractéristique du second style.

Les détails de costume nous fournissent des indications précieuses. Les dvārapāla de la première période, ceux dont le bras est écarté du corps, ont le vêtement long, sans perlage (premier

style). C'est ce vêtement qu'on trouve dans l'art de Roluoḥ, à Kòḥ Ker, au Pràsàt Khnà (style du Bàphuon) [*Pl. 21 A/B/C*]. Au contraire, les dvārapāla du Bàyon portent le vêtement court à perlage, caractéristique du second style, dont sont revêtus, à Angkor Vat, non les dvārapāla qui n'y figurent plus, mais les divinités des bas-reliefs (deva et asura du barattage de la mer de lait, Çiva, Viṣṇu, Rāma des pavillons d'angle, etc.) Les dvārapāla en ronde bosse, appuyés sur la massue, ont ce même vêtement à perlage : c'est ce qui nous fait croire qu'ils sont de la deuxième période angkoréenne.

Au Pràsàt Khnà les dvārapāla portent un ornement spécial au premier style [*Pl. 21/C*]. La partie du vêtement qui retombe en arc de cercle, caractéristique également du premier style, se rencontre chez les dvārapāla et chez les apsaras de la première période ainsi que chez les personnages ornant les linteaux dans l'art de Roluoḥ, au Phnoṃ Bàkhèṅ et à Kòḥ Ker [*Pl. 21/A/B-22/A/B*]. Ce détail ne se voit jamais dans l'art du Bàyon et dans celui d'Angkor Vat : là, quand un motif de ce genre apparaît, c'est une partie de vêtement en forme de pétales de fleurs qui dépasse la ceinture et retombe en entourant toute la taille [*Pl. 6/f*].

Les dvārapāla du premier style portent souvent

une ou deux ceintures sur le buste au-dessus du vêtement [*Pl. 18*] ; ces ceintures ne se voient jamais au second style ; nous les rencontrons sur les dvārapāla de Roluoḥ et de Kòḥ Ker et non sur ceux du Bàyon. Ainsi le lien s'affirme entre l'art de Roluoḥ et celui de Kòḥ Ker, et nous constatons la difficulté qu'on rencontre à vouloir insérer entre eux l'art du Bàyon ce qui nécessiterait la disparition puis la réapparition brusque et courte d'un détail de costume très particulier. Ce lien entre l'art de Roluoḥ et celui de Kòḥ Ker est encore accentué par la ressemblance de traitement des vêtements (forme des plis, etc.) et des visages (arcade sourcilière horizontale, aiguë, avec les yeux enfoncés) des dvārapāla ou des personnages qui ornent les linteaux ou frontons, traitement des vêtements et des visages tout différent de celui de l'art du Bàyon.

Les documents que nous possédons sont trop peu nombreux pour nous permettre d'analyser l'évolution du costume et des coiffures des apsaras du premier style. Nous devons signaler cependant la ressemblance frappante des apsaras de Lolei et du Phnoṃ Bàkhèṅ : même attitude, même retombée d'étoffe en arc de cercle à la hauteur de la taille, même vêtement surtout, en forme

de cloche, si particulier [*Pl.* 22/*A*/*B*][1]. Cette ressemblance vient confirmer les inscriptions, très précises, qui attribuent Lolei et le Phnoṃ Bakhèṅ à Yaçovarman. Ces apsaras, ce sont les apsaras du temps de Yaçovarman : en tous points (attitudes, vêtement, coiffures, manière de traiter le visage et le buste) elles sont en opposition avec les apsaras du Bàyon [*Pl.* 22/*C*].

Les apsaras du premier style (Roluoḥ, Phnoṃ Bàkhèṅ, Prè Rup, etc.) portent le vêtement à rayures ; la plupart de celles du second style (Bàyon, Angkor Vat, etc.) sont vêtues de l'étoffe à fleurs [*Pl.* 6/*G*] et d'une coiffure spéciale que nous ne rencontrons pas au premier style. De même que les dvārapāla ont fait apparaître nettement le lien qui unit l'art de Roluoḥ à celui de Kòḥ Ker, les apsaras, par leurs vêtements à fleurs et leurs coiffures, témoignent de celui qui relie le Bàyon à Angkor Vat. Qu'on examine les coiffures [*Pl.* 22/*C*/*D*] ; celle du Bàyon est composée de disques surmontés de très courtes pointes ; à Angkor Vat, les disques sont moins nombreux et les pointes se sont fortement allongées : c'est le même motif qui s'est développé. On le voit

1. Nous avons été forcés de remplacer l'apsaras du Phnoṃ Bàkhèṅ dont nous avions une photographie insuffisante par une statue du Phnoṃ Bàkhèṅ, très analogue.

tout à fait nettement sur notre *planche 6/a/b/c*, d'autant plus nettement que nous avons trouvé un intermédiaire (coiffure d'une apsaras de Tà Prohm d'Angkor, édifice du style du Bàyon). Ce rapprochement est, croyons-nous, un argument des plus sérieux en faveur de notre thèse. Avec la chronologie habituelle, tous les monuments que nous avons attribués au premier style ou, tout au moins, une grande partie d'entre eux, se situaient entre l'art du Bàyon (Bàyon, Tà Prohm) et Angkor Vat. Comment admettre, entre deux motifs aussi proches que ceux des coiffures de Tà Prohm et d'Angkor Vat portées par des apsaras revêtues de vêtements à fleurs, un grand intervalle rempli par des monuments dont les apsaras ne portent jamais ni la coiffure à disques et à pointes, ni le vêtement à fleurs?

Nous avons énuméré, aussi bien pour l'histoire de l'architecture que pour celle de la ville d'Angkor, les anomalies que pose la chronologie habituelle et que la nôtre tend à dissiper. Nous ne croyons pas devoir le faire en ce qui concerne la sculpture. La plupart des difficultés de détail qui s'évanouissent avec notre chronologie ont été signalées dans les paragraphes qui précèdent. Quant aux obstacles que rencontre, avec la chronologie usuelle, l'étude de

la sculpture dans son ensemble, ils ont été examinés au début de notre travail (p. 9-22) car ce sont eux justement qui nous ont amené à mettre en doute la date du Bàyon.

Avant de conclure, nous voudrions examiner, parmi les objections qui peuvent nous être opposées, celles auxquelles nous avons songé ou qui nous ont déjà été présentées.

Il existe un détail, c'est le seul à notre connaissance, que la chronologie habituelle explique mieux que la nôtre. Dans l'art du Bàyon, en général, les balustres des fausses fenêtres n'occupent pas, comme dans les autres monuments, toute la hauteur des baies. La partie supérieure des ouvertures est bouchée par une pierre décorée, comme par un store, et seule la partie basse est formée de balustres, même, semble-t-il, de balustres engagés. La chronologie usuelle, en plaçant le Bàyon au début de l'art angkoréen, considérait que cette forme à store était antérieure à la forme habituelle des fausses fenêtres, alors que nous sommes forcé d'admettre que cette fausse fenêtre en partie obstruée est une mode passagère et qu'il y a eu ensuite retour en arrière.

Nous ne croyons pas l'objection très grave, car ce fait est isolé alors que les faits contraires que nous avons indiqués au cours de cette étude sont très nombreux. De plus l'emploi momentané de ces ouvertures à moitié bouchées s'explique assez aisément : l'époque du Bàyon a été une époque de construction fiévreuse d'un grand nombre de monuments de vastes dimensions ; les balustres sont longs à exécuter, il est assez naturel qu'on ait adopté un procédé qui économisait la main-d'œuvre; il est également assez normal, ce procédé étant assez bizarre et peu élégant, qu'à l'époque d'Angkor Vat, avec le goût des monuments moins nombreux et plus soignés, on soit revenu à l'ancienne forme des fausses fenêtres[1].

Les malfaçons, le manque de soin, les fautes architecturales sont spécialement frappantes dans

1. La question des tours à visages n'a pas été examinée dans notre étude car elle ne paraît peser ni pour ni contre notre thèse. L'évolution des motifs semble, en effet, incapable d'expliquer l'apparition de ces tours quelle que soit la chronologie adoptée. Mode passagère puisqu'on ne les rencontrent que dans l'art du Bàyon et que même certains édifices de cet art en sont dépourvus, elles ont chance d'être dues à une influence extérieure ; or l'influence étrangère est nettement marquée, nous l'avons vu, sous le règne de Sūryavarman I.

l'art du Bàyon. Elles ont été souvent signalées, particulièrement par M. Marchal [A.A.K., II/1/11, etc]. On a voulu y voir les tâtonnements d'un art qui commence, par opposition à un art plus parfait et plus évolué. Mais on ne peut considérer l'art du Bàyon comme le commencement de l'art khmer. Il est généralement admis qu'il suit l'art de Roluoḥ ou qu'il est à peu près contemporain de cet art; d'après une autre hypothèse, il précéderait l'art de Roluoḥ, mais alors l'art préangkoréen lui serait antérieur; or l'art de Roluoḥ et l'art préangkoréen édifient des monuments de petite taille, mais de construction très soignée. Pour que l'art du Bàyon fût un commencement, il faudrait donc qu'il fût placé avant l'art de Roluoḥ et qu'une coupure complète existât entre l'art préangkoréen et l'art angkoréen, conception bien difficile à soutenir étant donnés les rapports qui unissent l'art préangkoréen à l'art de Roluoḥ, rapports qui, d'ailleurs, deviendraient bien surprenants si l'art du Bàyon, tout différent, les séparait.

Il semble vraiment impossible de considérer l'art du Bàyon comme le début d'un art et les raisons suivantes suffisent, croyons-nous, à expliquer les malfaçons qu'on y rencontre. L'art du Bàyon inaugure un nouveau système de construction avec

plan, plus étendu et plus compliqué et liaison entre les éléments grâce à la galerie : il est tout naturel qu'on y remarque de l'inexpérience et du tâtonnement. On sent, dans l'art du Bàyon, une évolution dans le goût des Khmers, qui se tournent vers ce qui est grand, ample et fort plutôt que vers ce qui est harmonieux et parfait : cette évolution devait entraîner un certain relâchement dans l'exécution des détails et une importance moins grande attachée à la perfection de l'appareil. Enfin, ce goût du grand a suscité une sorte de mégalomanie artistique, qui multiplie les monuments, exagère leur grandeur, et qui, rêvant d'effets de plus en plus audacieux, change parfois les plans en cours d'exécution. Le Bàyon nous offre un exemple de ces transformations. On comprend ainsi l'incohérence dans les détails qui se rencontre dans les édifices de cette époque et le nombre de repentirs qu'on y trouve. Cette mégalomanie devait également amener, par l'ampleur du travail qu'elle nécessite en peu de temps, à du laisser-aller dans l'exécution. Elle explique également, comme nous l'avons vu, l'adoption des fausses fenêtres en parties obstruées et l'usage fréquent des matériaux de réemploi.

Des objections, qui, tout d'abord, paraissent plus

embarrassantes, ont trait à Bantãy Čhmàr. Toutes, elles tendent à dater Bantãy Čhmàr du ixe siècle. Or, vu l'identité de style entre Bantãy Čhmàr et le Bàyon, leur adoption ruinerait entièrement notre thèse.

D'après la chronologie habituelle, Bantãy Čhmàr, du même style que le Bàyon, aurait été construit un peu avant lui, précédant la fondation d'Angkor. Cette assertion repose en grande partie sur l'idée que, l'ensemble d'Angkor étant construit et le roi y résidant, il y a peu de chance pour qu'on ait édifié, assez loin dans le Nord, un monument de l'importance de Bantãy Čhmàr. Notre chronologie situe Bantãy Čhmàr et le Bàyon longtemps après la fondation d'Angkor : la difficulté que nous venons de signaler existe donc. Elle ne nous paraît pas très sérieuse. De grands édifices, en dehors d'Angkor, ont été construits, Angkor existant déjà. Práḥ Khăn de Kộmpoṅ Svày, Bĕṅ Mālā, Vat Phu, Práḥ Vĭhār sont très probablement de ce nombre. Udayādityavarman a protégé Abhivādananityapura [ins : 235. B.E.F. 15/2/53]. La construction d'un grand temple dans le Nord, le roi résidant habituellement à Angkor, n'a donc rien d'extraordinaire.

Plus importante nous paraît être une difficulté soulevée par une inscription de Bantãy Čhmàr (N. 227). Cette inscription identifie des statues

disparues aujourd'hui : elles représentaient, sous leur forme d'apothéose, des héros morts pour sauver le roi Yaçovarman qui, par reconnaissance, aurait érigé leurs images sous la forme divine [Aym., II/344-5]. M. Aymonier en conclut que, vraisemblablement, le temple de Bantãy Čhmàr existait déjà au temps de Yaçovarman : déduction naturelle quand on croyait le Bàyon contemporain de ce roi. Ainsi s'établissait une présomption en faveur de l'ancienneté de Bantãy Čhmàr, présomption qui pouvait être maintenue si rien ne venait plaider en faveur d'une date différente. Mais tout, dans notre étude, tend à nous faire croire que le Bàyon et Bantãy Čhmàr sont beaucoup plus tardifs. De plus, la déduction tirée de l'inscription de Bantãy Čhmàr n'est pas très sûre.

Est-ce Yaçovarman lui-même qui érigea les statues ? Il faudrait en être certain, car, dans le cas contraire, il serait normal qu'elles eussent été sculptées à une époque beaucoup plus tardive. Le choix du temple de Bantãy Čhmàr s'expliquant, dit M. Groslier [B.E.F., 24/370], par le fait que les héros représentés sous leur forme d'apothéose étaient originaires de la région, leur souvenir a chance de s'être maintenu dans la contrée qui leur avait donné naissance. Mais le texte semble indiquer nettement

que c'est Yaçovarman lui-même qui établit les statues consacrées à ceux qui lui avaient sauvé la vie. Si tel est le cas, encore aurions-nous certaines raisons de nous méfier. Le texte est du XIIe siècle, postérieur de trois siècles au règne de Yaçovarman. Il relate une tradition, mais cette tradition est-elle une vérité historique? On peut se le demander. Enfin, si Yaçovarman érigea ces statues, rien ne nous dit positivement qu'elles étaient dès l'origine dans le temple de Bantãy Čhmàr. Elles pouvaient, quand Bantãy Čhmàr n'existait pas encore, avoir été placées dans un édifice de la région, puisque les héros qu'elles déifiaient étaient originaires de ce pays, et n'avoir été transportées que plus tard dans le grand temple nouvellement construit (app. 2).

On voit que la déduction tirée de l'inscription de Bantãy Čhmàr est loin d'être probante et qu'il est difficile de l'opposer à tous les arguments de notre étude qui tendent à placer le Bàyon et Bantãy Čhmàr à une époque très postérieure à celle de Yaçovarman.

Cependant, en faveur d'une date ancienne de Bantãy Čhmàr, existe une étude de M. Groslier [B.E.F., 24/359] identifiant, comme l'avait déjà proposé M. Aymonier, Amarendrapura, capitale créée par Jayavarman II (802-869), à Bantãy Čhmàr.

Les conclusions de cette étude ont été généralement adoptées et leur poids semble tout d'abord venir renforcer la présomption déduite de l'inscription. Mais, en examinant l'étude de M. Groslier, on voit qu'elle est très nettement divisée en deux parties. Une première partie, par un recoupement très serré d'inscriptions, tend à prouver qu'Amarendrapura était dans la même région que Bantãy Čhmàr, au Nord-Ouest du Cambodge. L'argumentation est très précise et très subtile. Nous n'en avons pas fait la critique détaillée, mais elle paraît fort sérieuse et nous ne voyons aucun inconvénient à l'admettre. Une seconde partie identifie alors, sans nous donner aucune preuve, Amarendrapura à Bantãy Čhmàr parce que situés dans la même région. Est-ce une raison suffisante ?

Oui, si on croit que le Bàyon date de Yaçovarpréman et même qu'il a été commencé par son prédécesseur [Groslier, Ang., 152]. Práḥ Khȁn d'Angkor et Bantãy Čhmàr, du même style, mais qui paraissent plutôt plus anciens, pourraient alors fort bien être identifiés, comme le voulait M. Aymonier, aux deux capitales de Jayavarman II : Hariharālaya et Amarendrapura. Au IXe siècle, le plan créé par l'art du Bàyon serait celui employé pour les grands monuments. Dès lors, rencontrant ce plan

réalisé sous le nom moderne de Bantãy Čhmàr dans la région même où devait être Amarendrapura, on devait considérer qu'on se trouvait devant l'ancienne capitale de Jayavarman II.

Non, si on admet notre thèse. Tout notre travail expose les difficultés qu'on rencontre lorsqu'on considère l'art du Bàyon comme remontant à la fin du IXe siècle, et l'identification de M. Groslier le fait remonter plus haut encore. Nous espérons avoir montré que l'art de Roluoḥ succède normalement à l'art préangkoréen et qu'à l'époque intermédiaire, celle de Jayavarman II, n'existaient ni les grands édifices en grès, ni la galerie voûtée, ni le plan unissant par ces galeries les diverses tours, ni les grands bas-reliefs représentant des scènes. Les capitales de Jayavarman II, si notre thèse est vraie, n'étaient que des villes construites en bois avec des tours isolées en briques. On ne peut donc songer pour elles à de grands ensembles de grès, à galeries voûtées à piliers, à plans compliqués, à bas-reliefs représentant des scènes, et le fait qu'un temple de ce genre existe dans la région où devait s'élever Amarendrapura ne suffit pas pour qu'une identification soit possible. La ressemblance qui unit Bantãy Čhmàr au Bàyon et à Práḥ Khǎn d'Angkor est pour nous l'indice d'une époque relativement

tardive. La capitale de Jayavarman II, construite en bois, a dû disparaître et rien ne s'oppose à ce qu'un grand temple ait pu être édifié plus tard dans la même région.

M. Groslier nous fournit d'ailleurs lui-même, dans son livre sur Angkor [Ang., 8], un argument contre son identification d'Amarendrapura avec Bantãy Čhmàr. Jayavarman II n'a pas seulement fondé Amarendrapura, il a transporté sa résidence sur le sommet du mont Mahendra. Ce mont, grâce à une inscription, a pû être identifié avec le Phnoṃ Kulèn, situé non loin d'Angkor. On avait été surpris de ne pas trouver de vastes ruines sur cette montagne. On avait songé, pour la résidence du roi, à Bĕṅ Mālā, monument situé au pied du mont ; mais la position et surtout le style de Bĕṅ Mālā ne permirent pas de maintenir cette hypothèse. M. Groslier dans son livre sur Angkor proposa alors l'idée d'un palais bâti en bois, tout comme celui d'Angkor, et dont plus rien ne subsisterait. Nous croyons, comme lui, qu'il devait en être ainsi ; mais une résidence royale ne comporte pas seulement un palais et peut-être une ville, elle comprend les édifices divins, plus ou moins nombreux, en tous cas le temple du liṅga royal. Ce temple devait exister sur le mont Kulèn, car la résidence du mont

Mahendra ne peut pas être considérée comme un simple lieu de passage: son établissement est l'événement capital du règne que les inscriptions exaltent constamment.

Un dilemme nous paraît alors se poser très nettement. Ou Bantãy Čhmàr est Amarendrapura, capitale de Jayavarman II: on devrait alors trouver, sur le sommet du Phnoṃ Kulèn, siège de la capitale principale du même roi, des traces d'un de ces vastes édifices en grès, à tours à visages, à galeries à piliers ornées de bas-reliefs, analogue à Bantãy Čhmàr; ou la résidence du mont Mahendra était composée de palais en bois et de tours en briques: il devait alors en être de même d'Amarendrapura qui, dans ce cas, ne saurait être identifié à Bantãy Čhmàr.

Or jusqu'à présent, aucun vaste édifice de grès n'a été trouvé sur le Kulèn. Nous savons que l'exploration de ce massif montagneux est loin d'être terminée, mais il a été encore récemment visité par M. Parmentier et par M. Goloubew. Il est invraisemblable qu'un monument de l'ampleur de Bantãy Čhmàr ait pu échapper aux recherches. L'avenir montrera si un tel ensemble existe dans cette région. Si on ne le découvre pas, ce qui est probable, son absence sera, croyons-nous, un argu-

ment sérieux en faveur de notre thèse. D'après nous, que devait-on trouver sur le Kulèn? Ce qui pouvait subsister d'une résidence bâtie à une époque où on n'édifiait pas encore en pierre et où la galerie en matériaux durables n'existait pas: des tours isolées, en briques; le reste des constructions, en bois, ayant disparu. C'est ce que nous avions indiqué dans la première rédaction de notre étude, avant d'avoir pris connaissance du travail de M. Goloubew consacré au Phnoṃ Kulèn [Cahiers de la Société de géographie de Hanoï, 1924]. Aussi avons-nous été heureux de constater que les monuments qui existent sur le Phnoṃ Kulèn, et qui ont été photographiés récemment, sont des tours en briques, isolées, et que leurs frontons, leurs linteaux et leurs colonnettes (autant qu'on peut en juger sur les quelques documents que nous avons pu voir : Pràsàt Daṃrĕi Kràp), sont d'un style intermédiaire entre l'art préangkoréen et l'art de Roluoḥ, ce qui correspond exactement à l'époque de Jayavarman II. Les divers temples ne sont pas plus éloignés les uns des autres que ne le sont des édifices du premier style à Angkor. Un vaste escalier a été trouvé qui est peut-être le premier exemple d'un de ces escaliers de temples de montagne si fréquents pendant la première époque angkoréenne. D'après

notre thèse, il ne saurait y avoir de doute, nous sommes en face, croyons-nous, de la résidence de Jayavarman II. Si cette hypothèse se confirme, elle rend impossible l'identification de Bantãy Čhmàr avec une autre capitale du même roi.

Une série d'objections a trait aux inscriptions.

On se saurait être trop prudent, dit-on. Ce n'est pas toujours vrai et notre extrême prudence, à ce sujet, a chance d'être critiquée. Elle nous a fait écarter des affirmations généralement admises et qui sont justement difficilement conciliables avec certaines parties de notre thèse.

Par prudence, tout d'abord, nous ne nous sommes appuyé, pour dater un monument, que sur les inscriptions gravées sur le monument même ou le nommant nettement, écartant les stèles susceptibles d'avoir été transportées d'un édifice à un autre. Nous ne croyons pas, sur ce point, que notre méthode puisse être discutée. Nous n'avons fait exception à cette règle que pour la stèle de Tép Praṇàṃ, stèle bouddhique trouvée près d'une terrasse bouddhique et qui paraît s'y rapporter : l'indication donnée par la stèle ne nous a fourni d'ailleurs qu'une présomption en faveur de notre thèse.

Par contre, on peut attaquer la règle de conduite

que nous avons suivie, par prudence également, en ce qui concerne les dates des inscriptions gravées sur les monuments. Comme les inscriptions parlent, non de l'édification des temples mais de la consécration de statues, nous n'avons pas cru devoir établir une correspondance stricte entre leurs dates et les constructions des édifices. Nous avons considéré ces dates comme des dates limites. Si on ne trouve pas trace de remaniements, le temple qui porte une inscription datée ne peut être postérieur à cette date, puisque l'inscription est gravée sur le monument même ; mais si, quand on l'a gravée, l'édifice était forcément construit, rien n'empêche de croire qu'il pouvait exister depuis longtemps déjà. Nous n'avons admis, en la matière, que les exceptions suivantes : à Kòḥ Ker, les inscriptions étant des inscriptions royales, très nombreuses, et toutes de dates rapprochées, il nous a semblé qu'il y avait de fortes chances pour qu'une partie, au moins, des édifices correspondît à cette époque ; dans l'art de Roluoḥ, les dates nous ont paru être assurées par l'inscription de Bàkô où il est dit que, dès son couronnement, Indravarman promit, dans un délai de cinq jours, de creuser, etc. [I.S., 307] et les inscriptions de Lolei [I.S., 322] où, pour chacune des tours, l'érection de la divinité

qui y était consacrée est datée et où une certaine correspondance existe entre ces divinités et la décoration extérieure (figures masculines ou féminines).

Mais on peut considérer, et on considère généralement, qu'une inscription datée gravée sur le monument qui spécifie simplement l'érection d'une statue « ici » suffit (si elle ne mentionne pas qu'il s'agit de la reprise du culte dans une fondation délaissée) pour indiquer la consécration de l'édifice entier qui venait d'être achevé, spécifier la divinité à laquelle il était dédié et dater ainsi le temple.

Cette dernière manière de voir entraîne à des précisions que la méthode des dates limites écartait. Or ces précisions se trouvent être, à plusieurs reprises, contraires à notre thèse. Deux exemples le montreront clairement : celui de Tà Kèo et celui du Phĭmãnàkàs.

Tà Kèo porte des inscriptions du temps de Sūryavarman I; son style (style du Bàphuon) nous a conduit à le placer nettement avant ce règne. Le Phĭmãnàkàs a une inscription de 910, postérieure de peu, semble t-il, à la mort de Yaçovarman, relatant la consécration « ici » d'une statue de Viṣṇu par l'astrologue du roi. Si cette inscription correspond à la consécration de l'édifice, le

Phĭmãnàkàs ne peut être, comme nous l'avons indiqué, le Mont central de l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ, temple bâti du temps de Yaçovarman, par le roi lui-même, et destiné au liṅga royal.

L'objection est grave. Elle pose un vaste problème : celui de savoir ce qu'on est en droit de déduire des inscriptions. Il est certain que, souvent, l'inscription qui indique simplement l'érection « ici » d'une statue et ne mentionne pas qu'il s'agit d'une restauration du culte dans un temple existant déjà correspond à la consécration de l'édifice qui vient d'être terminé. Mais, de ce fait, peut-on conclure qu'une telle inscription date l'édifice, autrement dit qu'elle correspond *toujours* à l'achèvement du monument ? Nous ne le croyons pas et toute la question est là.

On peut se demander si on ne rencontre pas des inscriptions mentionnant la consécration de statues « ici » dans des monuments qui leur sont antérieurs ? Que ce fait soit constaté une fois et notre point de vue l'emporte. Malheureusement cet exemple est difficile à trouver. Il faut, pour qu'il soit probant, que, sur un même édifice, se trouvent deux inscriptions, l'une portant une date quelconque, l'autre, complète, mentionnant l'érection d'une statue, ne parlant pas d'une fondation déjà exis-

tante et ayant une date postérieure à la première. Or il est rare qu'une inscription soit complète, rare que deux inscriptions de dates différentes soient réunies sur le même édifice. Nous n'avons pas découvert l'exemple précis que nous cherchions; pourtant ceux que nous allons indiquer, sans être tout à fait convaincants, paraissent s'en rapprocher.

Au Mébŏn, en 1922, a été trouvée une stèle. Si elle est restée à sa place primitive, elle indique, comme s'il s'agissait d'une fondation nouvelle, l'érection de statues au Mébŏn, en 952, alors que, d'après l'inscription de Bàksĕi Căṃkrŏṅ, l'édifice existait déjà en 948.

Au Pràsàt Tà Àn [Aym., II/367] qui porte des dates diverses du xe siècle, une inscription rappelle l'érection d'une statue en 1267, sur une tour différente il est vrai.

A Kdĕi Tà Kăm [Aym., II/372-3], une inscription de 962 ou 1062 commémore la consécration de plusieurs statues, une donation, tout ce qu'on a coutume de considérer comme précisant la fondation du temple ; or le temple porte une inscription de 791. Ce serait l'exemple cherché si l'inscription de 962 ou 1062 se trouvait sur le sanctuaire principal, mais elle est gravée sur un édifice annexe et peut, à la rigueur, n'être valable que pour lui.

A Bàsĕt [Aym., II/294-5], on érige une statue de divinité en 1042 alors qu'une inscription précédente est datée de 1036, etc.

Mais abandonnons la question délicate des doubles inscriptions sur le même édifice. Diverses autres considérations tendent à nous faire croire qu'une inscription mentionnant la consécration « ici » d'une statue, sans plus, ne correspond pas toujours à la construction du monument.

Tout d'abord, une inscription ne paraît pas accompagner nécessairement la consécration du temple. Aucune inscription qui puisse être considérée comme contemporaine de leur édification ne se rencontre, nous l'avons vu, sur les monuments du style du Bàyon. Or ces édifices sont particulièrement nombreux et importants. Certes, aucun temple khmer n'est intact et des inscriptions peuvent avoir disparu, mais il serait bien surprenant qu'il en fût ainsi pour tous les édifices d'un même style.

Un très grand nombre d'inscriptions, mentionnant l'érection de statues, émanent de particuliers. Si elles correspondaient forcément à la construction des monuments sur lesquels elles sont gravées, il faudrait admettre, ce qui serait assez bizarre, qu'un nombre relativement considérable d'édifices importants ne seraient pas des fondations royales.

Enfin et surtout, l'examen du style des inscriptions nous montre, d'une part, que la consécration des statues et les donations qui s'ensuivent, nécessaires sans doute pour justifier l'inscription, ne sont pas sa seule raison d'être et ne sont peut-être même pas la raison principale qui pousse souvent le donateur à la faire graver; d'autre part, que la transition est insensible, la forme demeurant la même, quand on passe, par divers intermédiaires, des inscriptions correspondant presque certainement à l'édification du monument à celles qui ne correspondent certainement pas à une telle construction, et qu'ainsi la difficulté est grande de fixer le point à partir duquel on est en droit de déduire de l'inscription datée la date du temple.

L'inscription khmère a, le plus souvent, la physionomie suivante. Un grand seigneur (et non le roi), après une invocation à une ou plusieurs divinités et un éloge fort long et fort pompeux du roi, se nomme, indique les dons et faveurs qu'il a reçus du souverain, annonce l'érection de la statue (ou des statues), les dons qui l'accompagnent et termine en appelant les bénédictions du ciel sur la fondation ainsi que sur ceux qui lui assureront sa pérennité et surtout les malédictions divines contre ceux qui y porteraient une main sacrilège.

Cette forme est la plus complète. Bien souvent des parties manquent. Parfois l'inscription se borne à annoncer une simple donation, à ordonner des distributions régulières de vivres; fréquemment, elle s'étend à diverses fondations, parfois lointaines, ou remonte dans le passé, décrivant la généalogie des fondateurs, louant les rois qui se sont succédé, énumérant les présents reçus d'eux. Enfin, il convient de tenir compte des inscriptions royales dont la forme est, d'ailleurs, assez semblable à celle des autres inscriptions.

On le voit, l'inscription khmère, sous son aspect le plus typique, n'est pas seulement la consécration d'une fondation. C'est une œuvre pie, certes! (érection de statues accompagnée de dons) mais c'est également un acte de courtisanerie (louanges pompeuses du souverain) et aussi, ce qui aux yeux des intéressés n'était sans doute pas le moins important, une nomenclature des présents reçus du roi dont l'irrévocabilité était peut-être ainsi mieux assurée par leur enregistrement dans une inscription sacrée. Même dans les inscriptions royales, le poète rédacteur se révèle courtisan en développant les louanges du roi. Ainsi l'érection de la statue semble souvent être un prétexte plutôt qu'un but.

Si, maintenant, l'on compare les inscriptions qui

paraissent correspondre avec une quasi certitude à l'achèvement du monument, celles qui mentionnent la consécration d'une statue « ici » sans dire plus, celles où les données concernant plusieurs fondations sont réunies, celles où l'indication de l'érection d'une statue « ici » ne figure plus et celles qui se bornent à enregistrer un don ou une restauration du culte dans un temple existant certainement déjà, on s'aperçoit qu'elles forment une ligne continue, qu'entre elles la transition est insensible et que, partout, se rencontrent la même phraséologie, le même style, la même disposition.

Où convient-il donc de poser la limite séparant les inscriptions qui assurent la date de l'édifice de celles qui ne permettent pas une telle déduction ? Il est difficile de le dire et le critère donné par la mention de l'érection d'une statue « ici » paraît fragile. Quand, sur un même édifice, sont gravées deux inscriptions non royales, également longues, également emphatiques, multipliant les indications de donations lointaines, de présents reçus, etc. et mentionnant, l'une, très brièvement, l'érection d'une statue « ici », l'autre, pour ce même temple, un don qui n'est pas une statue, faut-il admettre que ces deux inscriptions, si semblables et de la même époque, présentent cette dif-

férence essentielle que l'une est celle du fondateur de l'édifice, l'autre celle d'un simple donateur? Cela paraît difficile.

Il en est ainsi à Tà Kèo et, nous l'avons vu, si l'on fixe la date du monument par la date des inscriptions, on parvient à un résultat en contradiction avec certaines parties de notre thèse. Mais est-on en droit de le faire? Nous en doutons.

A Tà Kèo [I.S., 97], deux inscriptions se rencontrent, trois petites inscriptions paraissent se rattacher à la première [nº 275 à 278]. Celle-ci est dédiée à Çiva et Viṣṇu par Yogīçvarapaṇḍita, guru et exécuteur des travaux de Sūryavarman I, qui donne un char à Çiva, parle de l'érection d'images diverses : Nandin, Kāla, etc., et précise la situation d'une de ses disciples, Janapadā, près du roi.

La seconde est dédiée à Çiva par le « muni Çivācārya », honoré sous le règne de Çrī Jayavarman et de Çrī Sūryavarman, qui érige ici une quadruple image, indication suivie d'un panégyrique de son petit-fils Çivavindu, de la mention des faveurs reçues et de l'érection de diverses images en divers lieux.

La brève indication de la quadruple image, érigée *ici* (?) d'après la seconde inscription, correspond à la donation du char dans la première. Dans les

deux inscriptions ces mentions sont également noyées dans des panégyriques, des énumérations d'autres fondations et de présents reçus.

Considérer la seconde inscription comme précisant la fondation du temple, ce serait admettre les données suivantes : Tà Kèo serait de l'époque de Sūryavarman I malgré les particularités de style très précises qui nous ont fait le situer antérieurement à ce règne ; — ce monument, très important, situé dans la perpective Palais Royal-Bàrày oriental, ne serait pas une construction royale, mais aurait été édifié sur l'ordre et grâce aux dons d'un « Muni » ; — le fondateur, dans une inscription relatant ce don magnifique, le mentionnant sous la forme habituelle de l'érection d'une image, se bornerait à une très brève indication qui ne termine même pas l'inscription mais qui, vers le centre, demeure noyée parmi d'autres donations ; — ce même fondateur aurait admis qu'une autre inscription, sur le même édifice, relatant le simple don d'un char, eût la même forme et la même ampleur que la sienne. Tout ceci paraît peu vraisemblable.

Il semble vraiment bien difficile de placer, entre les deux inscriptions parallèles de Tà Kèo, la limite entre l'inscription qui précise la date de l'édifice et

celle qui ne la précise pas. On paraît donc être en droit de conclure que la seconde inscription de Tà Kèo, pas plus que la première, n'indique la date du monument et qu'une inscription datée mentionnant l'érection d'une statue « ici » ne suffit pas pour assurer la date de l'édifice sur laquelle elle est gravée.

On doit également, alors, se demander si l'inscription du Phĭmãnàkàs [n° 291-I.S.545] correspond à la construction du temple. Cette inscription a la forme habituelle : après l'invocation et les louanges du souverain, Satyāçraya, l'astrologue du roi Yaçovarman, énumère les présents qu'il a reçus du roi, dit qu'il a érigé ici, en 910, une statue de Viṣṇu et termine en maudissant ceux qui y porteraient la main.

On en avait conclu que le Phĭmãnàkàs était un temple dédié à Viṣṇu, construit en 910 par l'astrologue du roi Yaçovarman, probablement peu après la mort de ce roi.

De l'inscription peut-on déduire ces précisions contraires à certaines parties de notre thèse? tout ce qui précède nous amène à en douter.

Si, comme nous le croyons, le Phĭmãnàkàs est le Mont Central bâti par Yaçovarman pour le culte du liṅga royal et si la donation de Satyāçraya

est postérieure à la construction du monument, il est bizarre, nous l'avouons franchement, que, peu d'années après la consécration de l'édifice, l'astrologue du roi érige, probablement dans la cella de petites dimensions, une statue de Viṣṇu.

Mais n'est-il pas au moins aussi extraordinaire d'admettre, avec ceux qui considèrent le temple comme daté par l'inscription qu'il porte, que le seul monument d'importance situé dans l'enceinte du Palais Royal et placé presque à son centre, le seul grand monument de pierres de cette enceinte, ait été construit, non sur les ordres du roi, mais grâce à la munificence de son astrologue.

De plus, si, faisant abstraction des indications que fournissent les inscriptions et qui se trouvent en ce moment en jeu, en ne se basant que sur les preuves qu'apportent les données de style, on accepte la chronologie que nous proposons, les difficultés soulevées par la corrélation admise entre l'inscription et la construction du temple augmentent singulièrement. Le Phĭmānàkàs mis à part, toutes les constructions d'Angkor, sauf le Phnoṃ Bàkhèṇ, les Tours des Danseurs de corde, le Bàrày oriental et peut-être le Méb̈ŏn qui est au milieu de cet étang, paraissent, par leur style, postérieures à Yaçovarman. On serait ainsi amené à croire que ce

dernier, ayant fait construire, en pierres, le Phnoṃ Bàkhèṇ, ayant fait creuser l'étang (et bâtir peut-être le monument de pierre qui est en son milieu), n'aurait fait édifier, à l'intersection de leurs deux axes, là où devait être le centre de la ville, en face d'une rangée de tours de pierres peut-être déjà élevées, que des constructions en bois, laissant à son astrologue le soin de bâtir, juste après sa mort, en ce point central, le monument le plus étonnant qu'aient jamais construit les Khmers jusqu'à ce jour? cela paraît bien peu plausible.

Par contre, avec notre chronologie des monuments, l'hypothèse que nous proposons, qui paraissait bizarre au premier abord, devient moins surprenante. Si on croit possible, comme cela semble être le cas au Tà Kèo et ailleurs, qu'une statue puisse être consacrée dans un temple déjà existant, il faut avouer qu'un donateur qui, en 910, voulait agir ainsi, avait un choix restreint. Seuls existaient le Phnoṃ Bàkhèṅ (voir p. 54-55), le Phĭmānàkàs, d'après notre thèse, et, peut-être et ce n'est pas certain, les Tours des Danseurs de corde et le Mébŏn oriental. Aucun grand édifice n'était construit. On comprend ainsi facilement le choix du Phĭmānàkàs, temple exigu, mais, s'il était comme nous le croyons temple du liṅga royal, temple par-

ticulièrement sacré. A une époque qui suit de près celle où Harihara (Viṣṇu-Çiva en un seul être) était particulièrement honoré (nombreuses statues et inscriptions au VII[e] siècle), on ne saurait être surpris de voir une image de Viṣṇu érigée près d'un liṅga de Çiva. On ne saurait davantage être étonné si, comme nous le croyons, le Phĭmãnàkàs est du règne de Yaçovarman, qu'aucune inscription n'ait été trouvée correspondant à sa fondation. On n'en rencontre pas davantage au Phnoṃ Bàkhèṅ fixé avec une quasi-certitude au même règne (voir p. 54-55) et l'inscription qui donne le nom de Yaçodareçvara est nettement postérieure.

On peut donc, semble-t-il, appliquer au Phĭmãnàkàs la méthode des dates limites, dire qu'il a été construit en 910 au plus tard, mais que sa position fait qu'il a très probablement été bâti antérieurement à cette date, au moment de la fondation de la ville, sous le règne de Yaçovarman et par ordre de ce monarque[1].

1. M. Parmentier, dans une lettre récente, indique qu'il a étudié le monument et que l'inscription a des chances de ne pas être à sa place primitive. En effet, l'édifice supérieur où se trouve l'inscription semble être une reconstruction assez tardive, le plan actuel de la chapelle ne correspondant pas au plan du soubassement, les colonnettes étant de styles différents, les portes ayant été remaniées et

Une autre série d'objections ayant trait aux inscriptions peut nous être présentée. On risque de s'étonner que, parmi les assez nombreuses inscrip-

celle où se trouve l'inscription ayant été au moins démontée et remontée, etc.

Les conséquences de cette découverte sont les suivantes. Elle enlève à notre thèse un des arguments qui nous avaient fait identifier le Phĭmãnàkàs au Mont Central de Yaçovarman, celui de l'inscription datant le monument de 910 au plus tard; mais notre identification se basait également sur la position du Phĭmãnàkàs par rapport au Phnoṃ Bàkhèn et au Bàrày oriental et sur le style de l'édifice (plan, galerie, fronton (?), colonnettes, lions) : ces données, qui subsistent, nous paraissent suffisantes pour la maintenir. Par contre la principale objection opposée à notre théorie, celle qui assurait que, d'après son inscription, le Phĭmãnàkàs ne pouvait être qu'un temple dédié à Viṣṇu par l'astrologue du roi, s'évanouit.

Nous avons préféré garder notre texte tel qu'il était, y maintenant les déductions tirées jusqu'à ce jour de l'inscription du Phĭmãnàkàs en ce qui concerne la date du monument; le lecteur fera les réserves nécessaires. Nous avons préféré laisser subsister également le passage où nous exposons pourquoi l'inscription, considérée comme étant à sa place primitive, nous semblait bizarre quelle que soit la chronologie adoptée et ne paraissait pas apporter une objection bien forte contre notre thèse. Ne sachant encore quelle sera la conclusion définitive de M. Parmentier ou d'autres archéologues, nous avons voulu indiquer ce que nous croyons qu'on est en droit de déduire, en ce qui concerne notre théorie, dans le cas où l'inscription, dès l'origine, se trouvait au Phĭmãnàkàs et dans le cas contraire.

tions du roi bouddhiste Sūryavarman I, les inscriptions bouddhiques soient en très petit nombre et que les monuments du style du Bàyon, qui ont de fortes chances d'être de ce règne, croyons-nous, ne portent pas d'inscriptions contemporaines de leur fondation. On peut être surpris également de voir que les inscriptions royales correspondant nettement à la construction d'édifices, assez fréquentes pendant la première partie de la première époque angkoréenne (arts de Roluoḥ et de Kòḥ Ker), paraissent devenir rares ensuite.

En réalité, ces difficultés qui semblent, à première vue, sans lien entre elles, ne sont, peut-être, que les diverses faces d'un même problème dont une solution nous est apparue. Elle paraît tout d'abord si paradoxale que nous avons hésité à l'indiquer, mais, à la réflexion, elle a, croyons-nous, assez de chances d'être vraie pour mériter d'être exposée.

Les édifices du style du Bàyon sont ceux qui marquent le plus fortement, par leurs dimensions, leur nombre, leur laisser-aller dans l'exécution, une sorte de mégalomanie artistique et le désir d'étonner : comment le roi fondateur, quel qu'il fût, n'a-t-il pas songé à y faire graver son nom ?

C'est qu'il pensait peut-être au présent plus qu'à l'avenir, aux contemporains plutôt qu'à la posté-

rité. Or les contemporains qui voient le monument s'élever ne peuvent douter que la gloire n'en appartienne au roi actuel. Ce dernier, s'il est préoccupé seulement de montrer sa puissance aux hommes qui vivent en son temps, doit être plutôt tenté de faire graver des inscriptions là où il se borne, dans une fondation existant avant lui, à restaurer le culte, à faire des dons ou à ordonner des distributions de vivres, car ces faits n'apparaissent pas aux yeux de tous.

Cette manière de voir peut expliquer les divers points embarrassants que nous avons signalés plus haut.

Si, à partir de la deuxième moitié du xe siècle, les inscriptions royales correspondant nettement à la construction des édifices sont rares, si l'on n'en trouve ni au Bàphuon, ni sur les monuments du style du Bàyon situés tardivement d'après notre chronologie, ni à Angkor Vat, ne serait-ce pas qu'à partir d'une certaine époque, le souci d'étonner les contemporains passe avant l'idée de se faire connaître à la postérité. S'il en est ainsi, une inscription datée, même une inscription royale, à partir de la fin du xe siècle, loin de préciser la date du monument sur lequel elle est gravée, indiquerait plutôt que cet édifice a chance d'être sensiblement plus ancien.

Sūryavarman I, roi bouddhiste d'après son nom d'apothéose, nous a laissé des inscriptions qui sont, en presque totalité, brahmaniques. L'explication n'est-elle pas que, forcé de témoigner sa bienveillance au culte brahmanique par la religion d'Etat qui demeurait celle du liṅga royal et par la tolérance habituellement marquée par les souverains, Sūryavarman se bornait, pour ce culte, à faire des dons à des fondations déjà existantes et tenait à ce que ces marques de générosité parvinssent à la connaissance de tous. Par contre, voulant honorer la foi bouddhique par l'édification de vastes temples, il faisait construire les monuments du style du Bàyon et croyait inutile de commémorer par des inscriptions une œuvre que personne ne pouvait ignorer.

Une dernière objection, qui risque d'être opposée à notre thèse, doit être examinée. Elle concerne Bantãy Srĕi. Vous avez rejeté, pourrait-on nous dire, la chronologie habituelle en vous appuyant surtout sur les inexplicables retours en arrière qu'elle présente. Or, c'est un retour en arrière que l'art archaïsant de Bantãy Srĕi, daté, selon toutes probabilités, du début du XIVe siècle [T.I.]. Si vous admettez ce retour en arrière, pourquoi ne

pas admettre les autres? Avec Bantãy Srĕi, votre évolution de l'art khmer cesse d'être vraiment simple et continue.

Nous croyons pouvoir répondre ceci : le retour en arrière que témoigne l'art de Bantãy Srĕi est bizarre, il présente cependant des caractéristiques spéciales qui l'opposent aux autres retours en arrière de la chronologie habituelle et le rendent beaucoup moins surprenant que ces derniers ; de plus, l'anomalie créée par l'art de Bantãy Srĕi est la même dans la chronologie habituelle que dans la nôtre et, dans la chronologie admise jusqu'ici, d'autres anomalies, qui paraissent beaucoup plus difficiles à admettre, viennent s'y ajouter.

Entre le retour en arrière de l'art de Bantãy Srĕi qui nous semble probable et ceux de la chronologie habituelle que nous avons rejetés apparaissent les différences suivantes.

Nombre et grandeur des édifices. — L'art de Bantãy Srĕi ne comprend qu'un très petit nombre de monuments (3 ou 4 probablement), de petites tailles, alors que les temples du style du Bàphuon, par exemple, sont beaucoup plus nombreux et plus importants. L'art de Bantãy Srĕi peut donc être considéré comme une fantaisie d'un monarque (probablement Çrīndravarman).

Histoire de Bantãy Srĕi. — Les édifices dont nous nous occupons sont, très probablement, des reconstructions faites dans des enceintes anciennes et parmi des édifices déjà existants, ce qui est tout à fait exceptionnel et peut avoir entraîné à une reconstitution archaïque.

Parallélisme de l'art et de la paléographie. — A l'art de Bantãy Srĕi correspond une *tendance archaïsante en paléographie* [T.I., 123-4] ; c'est *la seule* qui puisse être signalée dans ce domaine et rien, en paléographie, ne répond aux autres retours en arrière de la chronologie généralement admise.

Aspect très particulier de l'art de Bantãy Srĕi et mélanges de style qui s'y rencontrent. — C'est, croyons-nous, le point le plus important. De cet art se dégage une impression générale de maniérisme dans la perfection qui l'isole du reste de l'art khmer. Des particularités, jamais rencontrées ailleurs, s'y trouvent comme les Yakṣa remplaçant les lions sur les échiffres. L'ensemble répond au premier style, mais des détails (tels que le vêtement sans plis verticaux des grandes figures masculines en bas-relief) appartiennent au style préangkoréen. Dans un même édifice sont réunies des formes décoratives qui semblent se rapporter à des moments différents

du premier style : colonnettes rondes et octogonales, parties lisses des colonnettes ornées d'assez grandes feuilles en petit nombre ou de petites feuilles assez nombreuses. Enfin, et surtout, dans cet ensemble du premier style, des marques du deuxième style se décélent. Les Ṛṣi accroupis qui décorent le bas des colonnettes paraissent être du second style. Dans certains linteaux [T.I., Pl. 9] l'influence des linteaux du style du Bàyon (deuxième style d'après notre chronologie) se montre. Les arcades sourcilières des personnages sont généralement courbes et adoucies comme dans les statues et bas-reliefs que nous avons cru pouvoir attribuer au second style et, sur un personnage dansant dessiné par Mlle Marchal, si le vêtement descend bien jusqu'aux genoux, signe du premier style, la partie qui retombe au-dessus de la ceinture, en forme de pétale de fleurs, entoure complètement la taille, indice du second style. L'influence du second style est particulièrement frappante sur les frontons des bibliothèques, frontons à scènes qui, par leur fond représentant un paysage, le nombre des personnages qui y figurent et leur style, ne paraissent pas, dans l'évolution que nous proposons, pouvoir être antérieurs à Angkor Vat.

Ainsi il y a à Bantãy Srĕi de bien singuliers

mélanges et des nouveautés jamais encore rencontrées. Or, ce qui nous fait rejeter les retours en arrière de la chronologie habituelle, c'est qu'en eux aucune trace du style qui était considéré comme antérieur n'apparaît. Il semble impossible qu'un archaïsme voulu ne laisse pas échapper quelques infiltrations de ce qui a été acquis entre l'époque qu'on copie et le moment où cette copie est faite. Ces infiltrations paraissent particulièrement marquées dans l'art de Bantãy Srĕi et opposent cet art archaïsant aux autres retours en arrière que nous n'avons pas cru pouvoir admettre.

Des deux parties qui composent notre étude, chacune nous semble suffisante pour établir notre thèse.

La conviction nous a paru acquise après l'examen des données historiques et religieuses, des monuments qui se dressent vers le centre de la ville d'Angkor et des inscriptions les concernant, des anomalies topographiques auxquelles se heurte la chronologie habituelle et que la nôtre dissipe.

Nous n'avons pas voulu cependant nous en tenir là et, nous appuyant sur les résultats qui nous

paraissaient obtenus, nous nous sommes efforcé de tracer l'évolution des motifs d'architecture et de sculpture, évolution qui fait disparaître les difficultés rencontrées par la chronologie généralement admise concernant la succession des styles et le développement des formes.

Cette seconde partie peut, à son tour, croyons-nous, se passer de la précédente. Qu'on fasse abstraction de cette dernière, qu'on fasse table rase de ce que nous apportent les inscriptions, l'histoire et l'étude du développement de la ville d'Angkor ; les données de style, particulièrement précises et sûres, sont suffisantes, pensons-nous, pour assurer notre thèse et établir la chronologie que nous proposons.

Le tableau suivant qui servira de conclusion le montrera, nous l'espérons, clairement. Il nous paraît décisif sans qu'on ait à tenir compte des raisons qui ont permis de le dresser. Sa force est en lui-même. Il tente de faire nettement voir ce qui se dégage de l'évolution des motifs examinés : le lien unissant, d'une part l'art de Roluòḥ à l'art de Kòḥ Ker et à l'art du Bàphuon (1er style angkoréen), d'autre part l'art du Bàyon à l'art d'Angkor Vat (2e style angkoréen), et l'opposition des deux groupes ainsi constitués.

Ce procédé du tableau à l'avantage d'être clair, il a le défaut d'être trop brutal. La vie en effet est plus souple que le schéma ; la séparation de deux écoles successives ne se fait pas brusquement, mais les motifs évoluent peu à peu, se transformant les uns après les autres, et les anciennes traditions survivent parfois longtemps.

Nous tenons à le redire une dernière fois ici : pour montrer les conséquences de notre conception, nous avons été forcés de généraliser un peu hâtivement en nous servant de documents souvent insuffisants. Les tendances que nous nous efforçons de dégager sont, avant tout, nous insistons sur ce point, des hypothèses de travail susceptibles de revision. L'ensemble du tableau que nous présentons est, nous l'espérons, exact, mais sa valeur nous semble devoir subsister même si certains détails doivent être modifiés ou, plus exactement, mis au point. Nous croyons d'ailleurs qu'un examen approfondi, sur place, s'il montre que certaines lignes d'évolution indiquées sont moins nettes que nous ne pensons et doivent, peut-être même, être abandonnées, en précisera, par contre, d'autres davantage et leur assurera ainsi une valeur plus grande que celle que nous leur avons attribuée.

PREMIÈRE ÉPOQUE ANGKORÉENNE.	DEUXIÈME ÉPOQUE ANGKORÉENNE.
Art de Roluoḥ (du Phĭmănàkàs, du Phnoṃ Bàkhèṅ, etc.), et *art de Kòḥ Ker* (ces caractéristiques s'étendent le plus souvent à l'*art du Bàphuon*).	*Art du Bàyon et d'Angkor Vat.*
Matériaux. — Brique très employée. Usage assez fréquent de la latérite. Grès encore peu usité; son emploi se généralise peu à peu.	Grès dominant; grands édifices en grès où la brique est éliminée, tout au moins dans les parties principales du temple, et la latérite probablement refoulée vers les substructions et les édifices annexes.
Plan. — Tours *isolées ou groupées, mais non reliées* par des galeries. Plan à plat ou en pyramide de superficie relativement restreinte. Apparition des galeries concentriques qui se développent peu à peu.	Tours fréquemment reliées par des galeries. Plan se développant et s'unifiant, couvrant parfois une vaste superficie. Galeries cruciformes reliant les galeries concentriques.
Galerie. — Apparition de la galerie, timide encore. Voûtée, elle s'appuie sur deux murs et commence par	Galerie de largeur normale voûtée à piliers : souvent, un des côtés de la galerie, contrebuté d'ailleurs en général par

être de hauteur et de largeur réduites, n'atteignant les dimensions moyennes que vers la fin de la première période. A piliers ou d'assez grande largeur, elle se rencontre, dès la première partie de la première période, mais elle est alors couverte en charpente.	une demi-voûte, ne repose que sur des piliers.
Pièces de bois logées dans les linteaux vers la fin de la première période, lorsque, semble-t-il, on cherche à alléger les linteaux devenus trop longs.	Absence de cet artifice.
Chapiteaux. — Chapiteaux de formes diverses, assez rares, semble-t-il, car le pilier paraît relativement peu employé. Souvent une surface plate, décorée, entoure le haut du pilier et forme la base du chapiteau.	Chapiteau ayant pris sa forme définitive. Il paraît être moins élevé qu'à l'époque précédente. Toujours (ou presque toujours) même profil, même nombre de moulures dans le même ordre. Absence de la partie plate décorée.
Encadrements de frontons. — Divers encadrements de frontons, peut-être successifs : curviligne terminé en makara, rectiligne s'achevant généralement en vo-	Un seul type d'encadrement de fronton, curviligne, terminé en nāga, *bombé,* orné de plusieurs lignes de motifs décoratifs.

lutes, curviligne terminé en nāga.

L'encadrement curviligne à makara et à nāga est plat, orné d'un large motif unique qui, dans l'encadrement à nāga, est un motif spécial au premier style, toujours le même.

Tympans. — Tympans avec décoration végétale. Des figurines de divinités sont parfois mêlées à cette décoration, mais la représentation de scènes n'apparaît pas sur les tympans pendant la première partie de la première époque angkoréenne.

Les tympans, représentant des scènes, sans décoration végétale, se rencontrent dès la seconde partie de la première période, mais leur emploi est surtout fréquent dans la seconde époque angkoréenne où tous les tympans principaux semblent être de ce type.

Linteau. — Linteau avec branche centrale plus ou moins nettement indiquée.

Sur les linteaux, souvent, la branche centrale a disparu. Au fur et à mesure qu'avance la deuxième période, les ornements des linteaux se multiplient, se pressent et se dessèchent.

Colonnettes. — Les surfaces lisses des colonnettes, entre les moulures, assez hautes d'abord, sont de plus en plus réduites. Les feuilles qui ornent ces surfaces lisses,

Les surfaces lisses des colonnettes, entre les moulures, de hauteur déjà très réduite à la fin de la première période, diminuent encore de hauteur. Les petites feuilles

assez grandes et peu nombreuses au début de la première époque angkoréenne, diminuent de taille et se multiplient, mais sans jamais disparaître sauf, peut-être, à l'extrême fin de la première époque.

qui ornaient ces surfaces ont disparu (ou, si elles demeurent, c'est seulement exceptionnellement et réduites à des points).

Décoration sculpturale. — Usages fréquents et divers du motif décoratif qui orne l'encadrement du fronton à nāga curviligne et plat.

Disparition ou usage restreint du motif indiqué ci-contre.

Bas-reliefs. — Les bas-reliefs, représentant des scènes, n'apparaissent pas dans la première partie de la première période.

Dans la seconde partie de la première période, on rencontre des scènes sur des frontons, des linteaux et des petits panneaux encadrant les portes, mais pas de grands bas-reliefs continus couvrant tout un mur.

A ce moment, la posture des genoux écartés dans l'effort est extrêmement rare et ne se voit pas sur les bas-reliefs représentant le barattage de la mer de lait.

Les bas-reliefs, représentant des scènes, sont fréquents. Les tympans à scènes deviennent très nombreux, les personnages qui les peuplent se multiplient à Angkor Vat.

Les grands bas-reliefs continus font leur apparition et sont employés assez fréquemment.

La posture des genoux écartés dans l'effort est constante ; les personnages du barattage de la mer de lait sont généralement représentés ainsi.

Nāga. — Le nāga est assez rare et encore fruste.

Il rampe directement sur le sol ou sur un petit mur.

Une queue termine probablement une des extrémités de son corps.

Les têtes sont lourdes et *non auréolées* de décoration.

Le garuḍa apparaît près du nāga mais non encore uni à lui.

Le nāga est très employé et a pris sa forme définitive.

Son corps repose sur des dés de pierres.

Le motif des têtes se trouve aux diverses extrémités du corps, la queue a disparu.

Les têtes sont *auréolées par une large décoration.*

Le garuḍa uni au nāga est un des motifs les plus employés par l'art du Bàyon.

Lion. — Le lion est assis ou légèrement soulevé, type intermédiaire entre le lion préangkoréen et celui de l'art du Bàyon.

Le lion se dresse sur ses quatre pattes.

Éléphant. — L'éléphant en ronde bosse est employé assez fréquemment.

Disparition ou usage très restreint de l'éléphant en ronde bosse (?).

Dvārapāla. — La grande figure masculine en bas-relief (dvārapāla) est fréquemment utilisée.

Un bras, écarté du corps, tient une arme.

Le vêtement descend jusqu'au genou et se termine nettement, sans perlage.

Les traits du visage, les détails du vêtement sont sou-

La grande figure masculine en bas-relief se rencontre rarement dès l'art du Bàyon, elle semble disparaître complètement avec l'art d'Angkor Vat.

Les deux bras ramenés devant le corps s'appuient sur une massue.

Le vêtement, court, s'arrête à mi-cuisses et se termine par un perlage.

vent ceux que nous avons indiqués comme caractérisant le premier style (p. 13-15) et jamais ceux qui caractérisent le second.

Les ceintures superposées existent parfois. On les trouve dans l'art de Roluoḥ et dans l'art de Kòḥ Ker. Ainsi se marque le lien qui unit ces deux arts.

Certains traits du visage, certains détails du vêtement correspondent à ceux que nous avons donnés comme caractéristiques du second style ; aucun de ceux qui répondent au premier style ne se rencontre.

Pas de ceintures superposées sur le buste au-dessus du vêtement.

Apsaras. — Grandes figures féminines en bas-relief (apsaras), assez diverses d'attitudes, de vêtements, de coiffures. Toutes ont cependant le vêtement rayé (elles ne portent jamais l'étoffe à fleurs).

Même observation que plus haut pour les traits du visage et les détails de costume.

La coiffure à disques et à pointes, caractéristique de la deuxième époque, n'apparaît jamais.

Grandes figures féminines en bas-relief, assez diverses également. Le vêtement est souvent fait d'une étoffe à fleurs non rayée.

Même observation que plus haut pour les traits du visage et les détails de costume.

La coiffure à disques et à pointes est très fréquente. Elle va, se développant, de l'art du Bàyon à l'art d'Angkor Vat et fait ressortir le lien qui unit ces deux arts.

On voit le lien qui unit, dans chacun des deux styles, les différentes phases qui se succèdent, et l'opposition que présentent ces deux styles comparés l'un à l'autre. C'est, croyons-nous, le point le plus important de notre étude.

Ces faits s'accordent facilement avec notre chronologie. Pour nous, les deux styles se succèdent sans chevauchement, et une transition dont il n'est pas tenu compte dans le tableau qui précède les relie. Avant la première période prend place l'art préangkoréen et les rapports qui existent entre cet art et l'art de Roluoḥ s'expliquent aisément. La deuxième période est très probablement suivie par l'art de Bantãy Srĕi qui forme un retour en arrière, mais un retour en arrière présentant des caractéristiques très spéciales, uniques dans l'art khmer (infiltration d'un style qu'on voudrait éliminer dans un archaïsme voulu, archaïsme paléographique, etc.) (p. 185-188).

L'évolution de l'art khmer apparaît ainsi comme relativement continue et simple.

Par contre, les indications que fournit le tableau qu'on vient de lire font surgir avec force les difficultés que rencontre la chronologie généralement admise jusqu'ici. La construction du Bàyon étant considérée comme coïncidant avec la fondation d'Angkor, l'historien de l'art khmer se trouve enfermé dans ce dilemme :

Ou admettre en architecture et en sculpture deux écoles différentes, contemporaines pendant une longue période et sans communications entre elles,

dont l'opposition se marquerait non seulement dans la grandeur des édifices et dans les matériaux employés (ce qui pourrait à la rigueur s'expliquer par un rôle différent assigné aux édifices opposés), mais par une série de détails précis ne s'infiltrant jamais d'une école à l'autre (types de galeries, de chapiteaux, d'encadrement de frontons, de tympans, de linteaux, de colonnettes, de bas-reliefs, de nāga, de lions, de dvārapāla, d'apsaras, etc) ;

Ou croire à un quadruple changement de direction et à un triple retour en arrière (en comptant l'art de Bantãy Srĕi) qui se manifesterait par les faits suivants :

apparition brusque et inexplicable de l'art du Bàyon tout différent de l'art qui venait avant lui, que ce fût l'art de Roluoḥ, si on plaçait le Bàyon après cet art, ou, si on le situait avant lui, l'art préangkoréen ; impossibilité, même dans ce dernier cas, d'expliquer l'apparition d'un art tout à fait nouveau par une solution de continuité totale entre l'art préangkoréen et l'art angkoréen, l'art de Roluoḥ présentant des réminiscences nettes de l'art préangkoréen ;

étonnant retour en arrière soit avec l'art de Kòḥ Ker si le Bàyon était situé après l'art de Roluoḥ, soit avec l'art de Roluoḥ dans le cas con-

traire; dans les deux cas, même difficulté : l'art de Kòḥ Ker est plus près de l'art de Roluoḥ que de l'art du Bàyon qui l'en aurait séparé dans la première hypothèse; l'art de Roluoḥ est beaucoup plus proche de l'art préangkoréen que de l'art du Bàyon qui, dans la seconde hypothèse, serait venu s'insérer entre eux; dans les deux cas, aucun des perfectionnements, des formes nouvelles que présente l'art du Bàyon ne se serait infiltré dans l'art qui l'aurait suivi;

après l'art du Bàphuon qui, succédant à l'art de Kòḥ Ker, peut être considéré comme une évolution normale, nouveau et stupéfiant changement de direction avec Angkor Vat; Angkor Vat, nous l'avons vu, se rattache d'une façon assez étroite à l'art du Bàyon (bien que son aspect général soit très différent) et s'oppose à l'art de Kòḥ Ker et à l'art du Bàphuon; or ces deux derniers arts venaient s'intercaler entre le Bàyon et Angkor Vat;

enfin, dernier retour en arrière : Bantãy Srĕi dont l'archaïsme voulu paraît moins étrange, car il a un aspect quintessencié spécial et présente surtout de curieux mélanges de style.

Les deux écoles contemporaines, sans communications aucunes entre elles, nous semblent aussi

impossibles à admettre que le quadruple changement de direction que nous venons d'exposer.

Si ces difficultés amènent à rejeter la chronologie habituellement reconnue et à adopter celle que nous proposons et qui nous paraît la plus vraisemblable, des observations sur place permettront de donner aux tendances que nous avons esquissées toute la précision et toute la rigueur désirables. L'ouvrage que nous préparons sur l' « évolution de la statuaire khmère » est de nature, nous l'espérons, à apporter sur ce sujet de nouvelles indications. Toutes ces données, se recoupant, ont chance d'enserrer les monuments et les œuvres assez étroitement pour permettre de les situer avec exactitude sur une ligne d'évolution. Ainsi se dégagera peu à peu et de plus en plus nettement la courbe du développement de l'art khmer qui constitue son histoire.

Si la présente étude contribue, pour sa part, à ce résultat, nous en serons heureux, car, par là, sera prouvée la valeur d'une méthode de recherches que nous avons toujours préconisée, méthode que nous avons exposée au début du présent travail.

APPENDICE

(Notes ajoutées après la mise en pages.)

---

(1) Ce plan à surface plane peut répondre également à des préoccupations religieuses. M. Coedès nous indique qu'au cours d'un voyage à Angkor le Prince Damrong lui a fait remarquer que le plan horizontal est celui qu'on attend dans un monastère bouddhique, tandis que la pyramide représente la montagne sur laquelle tout dieu brahmanique est censé résider (Viṣṇu sur le Meru, Çiva sur le Kailāsa). C'est donc, en partie peut-être, pour satisfaire à des conceptions d'ordre religieux que les monuments de la première partie du second style (style du Bàyon), monuments où la marque bouddhique est fortement indiquée, sont construits sur une surface plane. Le plan primitif du Bàyon semble avoir été conçu ainsi et son massif central qui se dressait vers le ciel comme une montagne d'or, exécuté postérieurement, marque peut-être une réaction brahmanique d'Udayādityavarman II.

---

(2) M. Coedès nous fait remarquer, en faveur de cette hypothèse, qu'à l'époque de Jayavarman VII, date probable de l'inscription, on semble avoir réuni dans les édifices du style du Bàyon un grand nombre de statues éparses dans

d'autres édifices peut-être tombés en ruine et les avoir identifiés par des inscriptions. Le Bàyon est ainsi devenu, comme le dit M. Coedès dans l'introduction à l'album des bas-reliefs, « une sorte de Panthéon ». Il a pu en être de même de Banlãy Chmàr.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES

— i : Kòḥ Ker. — j : Pavillon d'entrée du Palais Royal d'Angkor. — k : Prè Rup. — l : Pràsàt Khnà [K.S.]. — m : Bàyon. — n : Angkor Vat.

Plan de la galerie supérieure du Bàphuon : — o.

Planche 7. — Angkor. Le Phĭmãnàkàs [Cl. communiqué par le Gouvernement Général de l'Indochine].

— 8. — A. — Bàkô (Roluoḥ). [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 4.]

B. — Angkor. Tà Kèo. Vue générale Est. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 5.]

— 9. — A. — Bàyon. Massif central. — [Cl : D.A.C.].

B. — Bàyon. Vue générale Nord. — [Cl : D. A.C.]

— 10. — A. — Angkor. Porte de la Ville (Porte Nord, face Sud). — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 1.]

B. — Angkor. Bouddha de Tép Praṇàṃ. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 48.]

— 11. — Chapiteaux. A. — Kòḥ Ker Pràsàt Thoṃ. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 121 et A.A.K. II/1/ Pl. 23 A.]

B. — Pràsàt Khnà (K. S.). Avant-corps de sanctuaire. [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 122 et A.A.K. II/1/ Pl. 21 B.]

C. — Práh Khẵn d'Angkor (?). — [Cl. Delaporte.]

D. — Angkor Vat. Porche ouest de l'entrée principale. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 123.]

Planche 12. — Fronton. Angkor. Tà Kèo. Gopura Est. — [Cl : D.A.C. — V : A.A.K. II/Pl. XVIII.]

— 13. — Frontons. — A. — Kòḥ Ker. — Pràsàt Thoṃ. [Cl : D.A.C. — V : A.A.K. II/1/Pl. 24 A.]

B. — Angkor. Pavillon d'entrée de l'enceinte du Palais Royal. [Cl : D.A.C. — V : Rech. Pl. 38.]

C. — Bàyon. — [Cl : D.A.C.]

D. — Angkor Vat. 2e étage. [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 130.]

— 14. — Linteaux et colonnettes. — A. — Lolei (Roluoḥ). — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 136.]

B. — Kòḥ Ker. Pràsàt Daṃrĕi. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 137.]

— 15. — Linteaux et colonnettes. — A. — Bàyon. Face Nord de la tour centrale. — [Cl : D.A.C.]

B. — Angkor Vat. — [Cl : D.A.C.]

— 16. — A. — Nāga. — Pràḥ Vihār. — [D'après : Rech. Pl. 32 A.]

B. — Nāga. — Kòḥ Ker. — Pràsàt Thoṃ. — [Cl : D.A.C.]

C. — Nāga et Garuḍa. — Pràḥ Khǎn (K. S.). — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 63 et A.A.K. II/Pl. II.]

D. — Nāga. — Angkor Vat. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 64.]

— 17. — Lions. — A. — Prei Kŭk. [Cl : D.A.C. — V : A.A.K. II/1/Pl. 15 A.]

B. — Angkor. — Phnoṃ Bàkhèṅ. — [Cl : E.F.E.O.]

C. — Bàyon. — [Cl : E.F.E.O.]
D. — Angkor Vat. — [Cl : E.F.E.O.]

Planche 18. — Statue (1er style). — Prov. Bàsĕt (Battambang). — Musée du Trocadéro. — [Cl. du Musée Guimet.]

— 19. — Statues (1er style). — A. — Prov. Bòs Práḥ Nan, Chŏng Prei (K.C.). — Musée de Phnom Penh. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 26.]
B. — Kòḥ Ker. — Pràsàt Chĕn. Gopura Est. — Singes combattants. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 60 et A.A.K. II/Pl. XIII B.]

— 20. — Statues (2e style). — A. — Musée de Phnom Penh. — [Cl : E.F.E.O.]
B. — Musée Guimet. — [Cl. du Musée Guimet.]

— 21. — Dvārapāla. — A. — Bàkô (Roluoḥ). — [Cl : D. A.C.]
B. — Kòḥ Ker. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 106.]
C. — Pràsàt Khnà (K. S.). — [Cl : D.A.C. — V : S. K.A. Pl. 107 et A.A.K. II/1/Pl. 20 B.]
D. — Bàyon. 2e étage, face Est. — [Cl : D.A.C. — V : S.K.A. Pl. 105.]

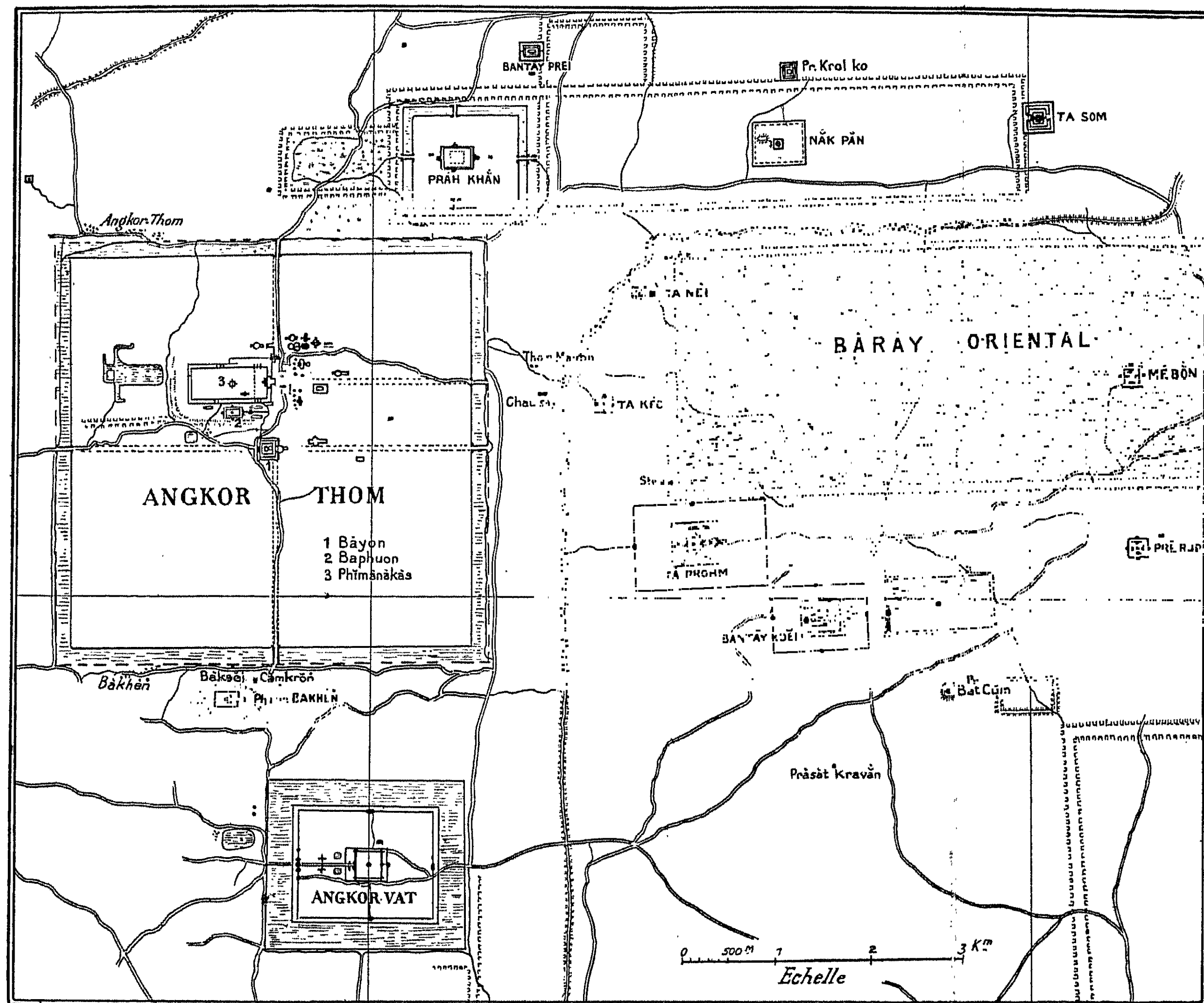
— 22. — Apsaras. — A. — Lolei (Roluoḥ). — [D'après un moulage du Musée du Trocadéro. — [Cl. du Musée Guimet.]
B. — Angkor. — Phnom Bàkhèṅ. — Statue du Musée Gui-

met (très semblable aux apsaras du même monument). — [Cl. du Musée Guimet.]

C. — Bàyon. — (D'après un moulage du Musée du Trocadéro.) — [Cl. Delaporte.]

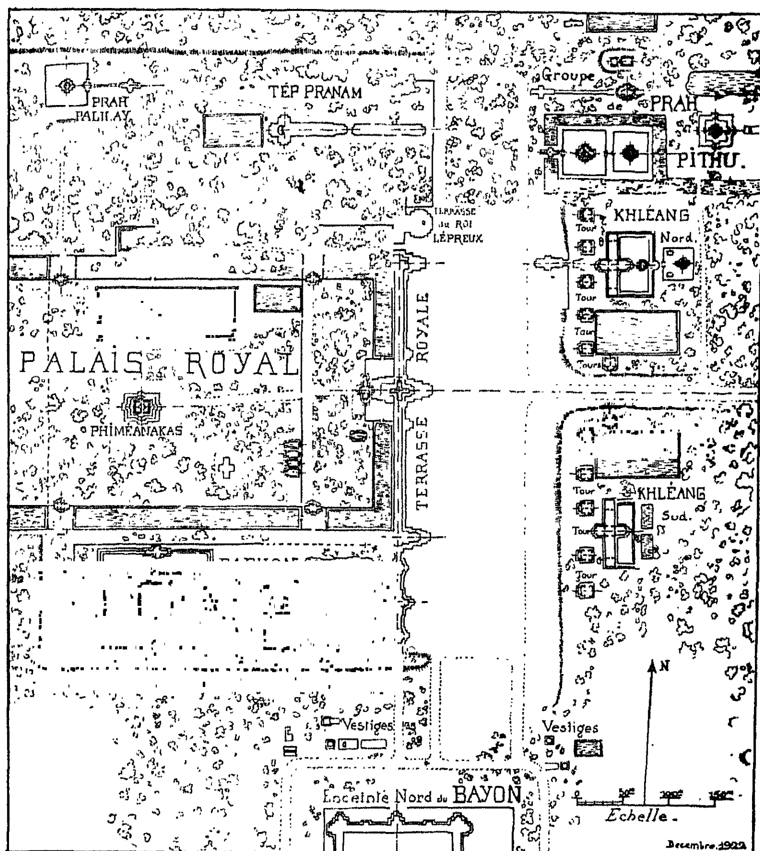
D. — Angkor Vat. — (D'après un moulage du Musée du Trocadéro.) — [Cl. Delaporte.]

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE DURAND,
A CHARTRES,
LE 26 SEPTEMBRE 1927.

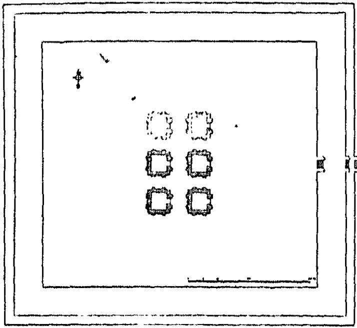


PLAN D'ANGKOR

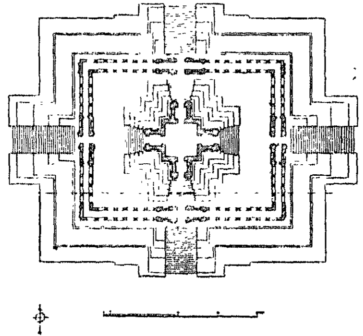
(d'après la carte de Buat et Ducret)



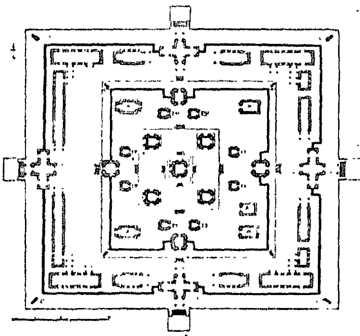
ANGKOR.
Partie centrale de la ville.



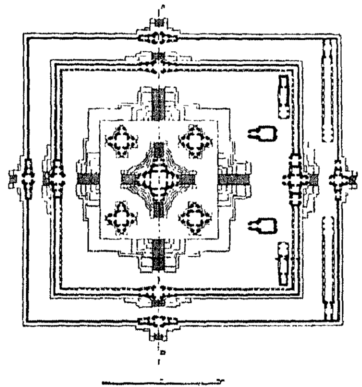
A. — Lolei (d'après L. L. III/fig. 80).



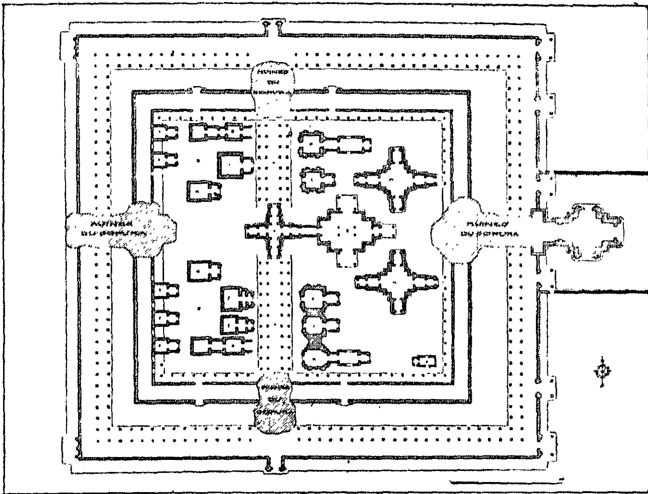
B. — Angkor. Phĭmãnàkàs (d'après L. L. III/fig. 20).



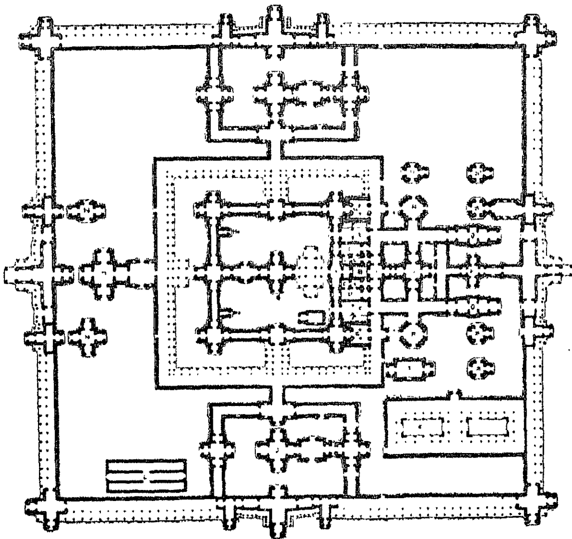
C. — Angkor. Mébỏn oriental (d'après L. L. III/fig. 57).



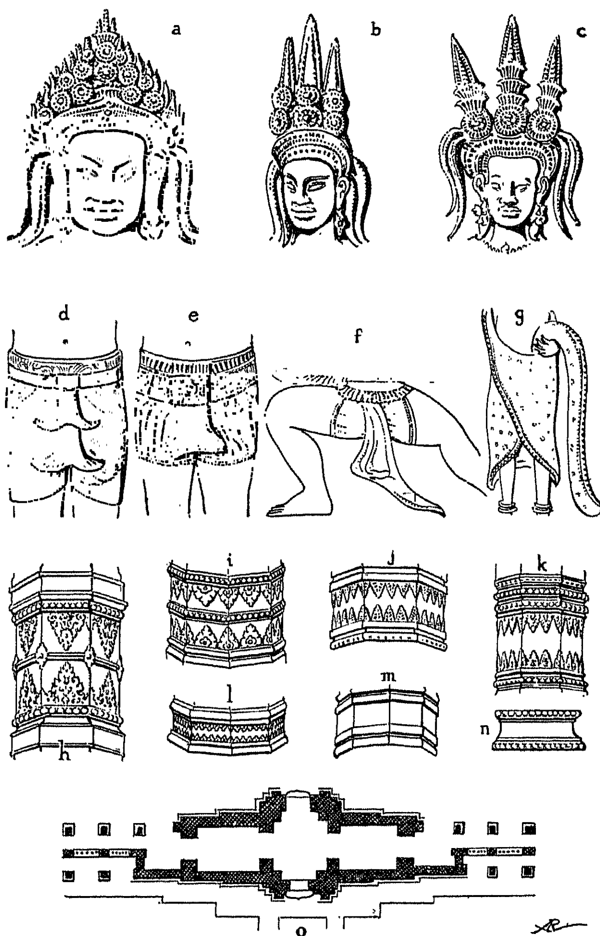
D. — Angkor. Tà Kèo (d'après L. L. III/fig. 60).



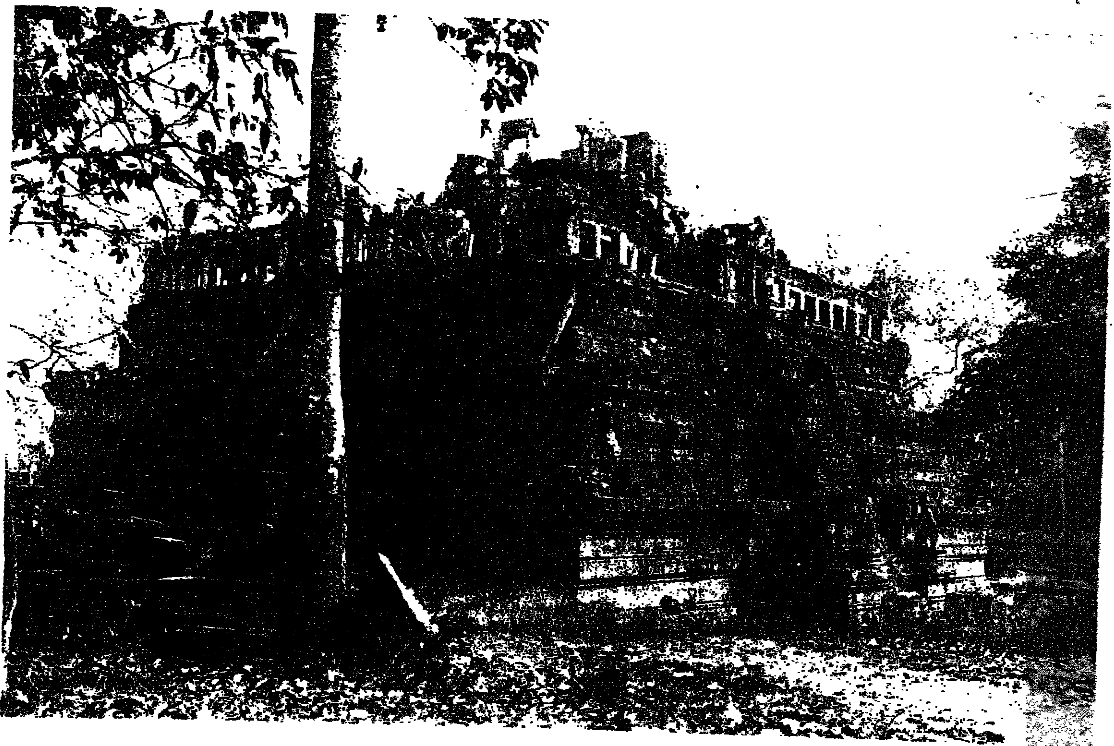
A. — Angkor. Práḥ Khăn. — Partie centrale (d'après L. L. III/fig. 43).



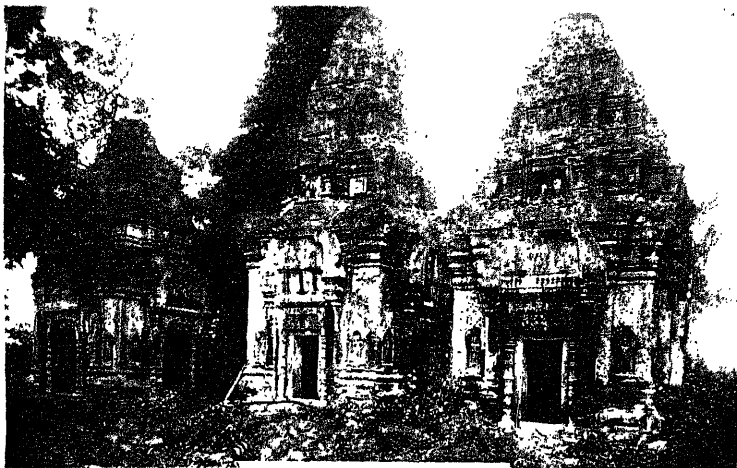
B. — Angkor. Tà Prohm. — Partie centrale (d'après L. L. III/fig. 63).



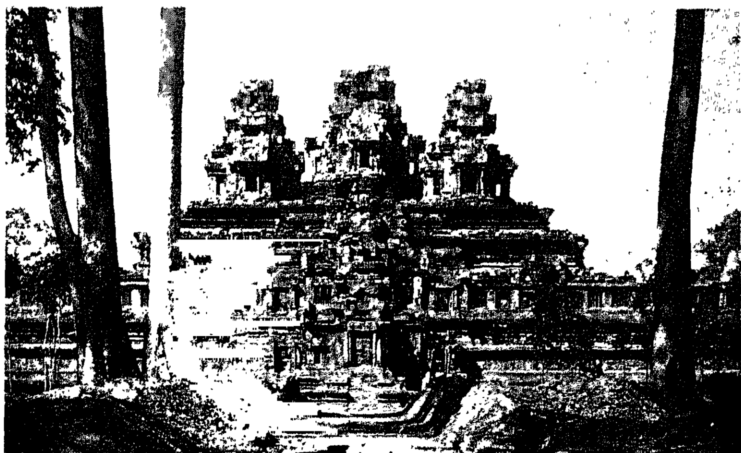
COIFFURES : — a : Bàyon. — b : Tà Prohm d'Angkor. — c : Angkor Vat.
DÉTAILS DE VÊTEMENTS : — d et e : Musée de Phnom Penh. — f et g : Angkor Vat.
DÉTAILS DE COLONNETTES : — h : Lolei (Roluoh). — i : Kòh Ker. — j : Pavillon d'entrée du Palais Royal d'Angkor. — k : Prè Rup. — l : Pràsàt Khnà (K. S.). — m : Bàyon. — n : Angkor Vat.
PLAN DE LA GALERIE SUPÉRIEURE DU BÀPHUON : — o.



Angkor — Le Phĭmãnàkàs.



A. - Bàkô (Roluoḥ).



B. - Angkor — Ta Keo. Vue générale. Est.

A. - Bàyon - Massif central.



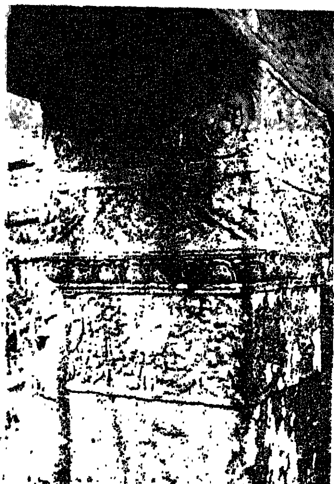
B. - Bàyon - Vue générale, Nord.



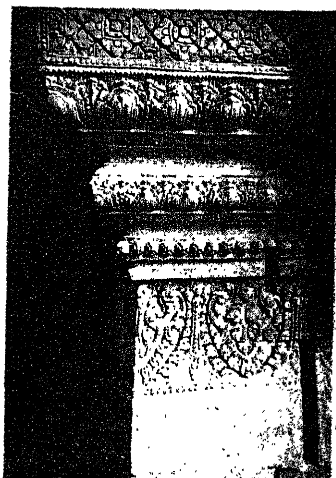
A. - Angkor - Porte de la Ville (Porte Nord, face Sud).



B. - Bouddha de Tèp Pranàm.



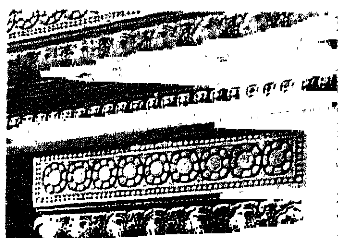
A. - Kòḥ Ker - Pràsàt Thom.

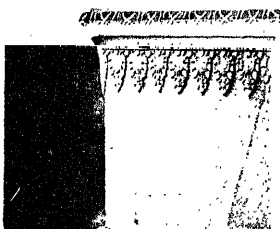


B. - Pràsàt Khnà (K. S.).
Avant-corps du sanctuaire.

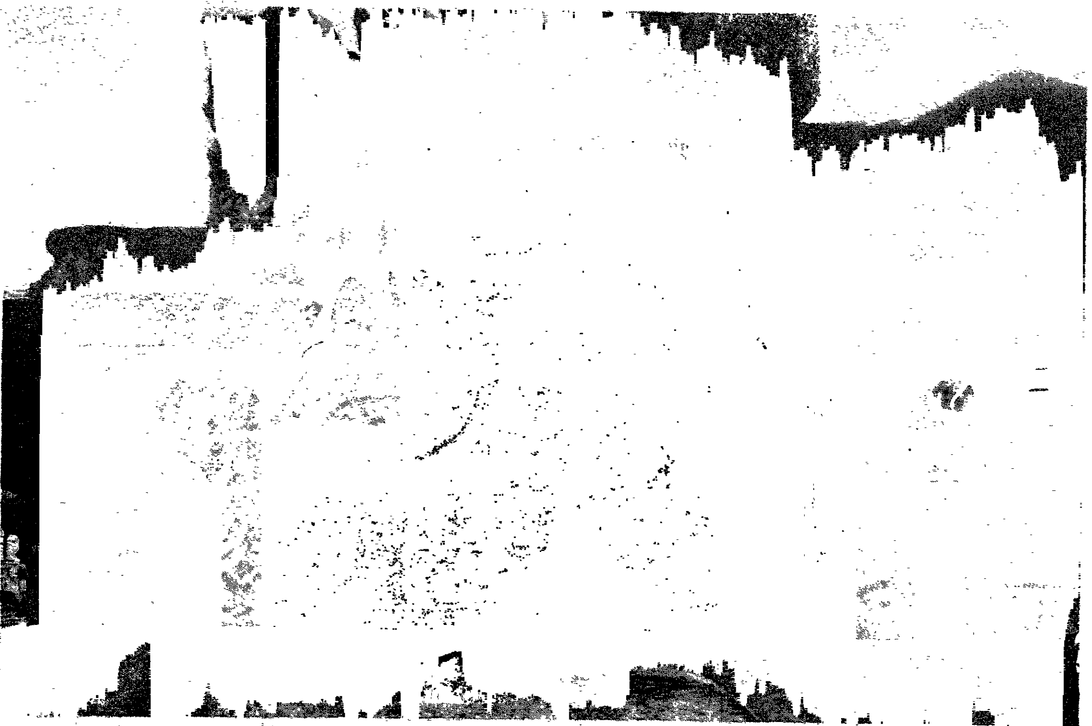


C. - Práḥ Khắn d'Angkor (?).





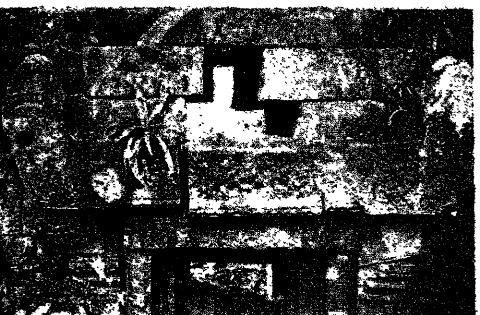
D. - Angkor Vat - Porche O de l'entrée principale.



Angkor — Ta Keo - Gopura, face Est, galerie du 1er étage - Fronton.



A. - Kòḥ Ker - Pràsàt Thom - Fronton.



B. - Angkor - Pavillon d'entrée de l'enceinte du Palais-Royal.



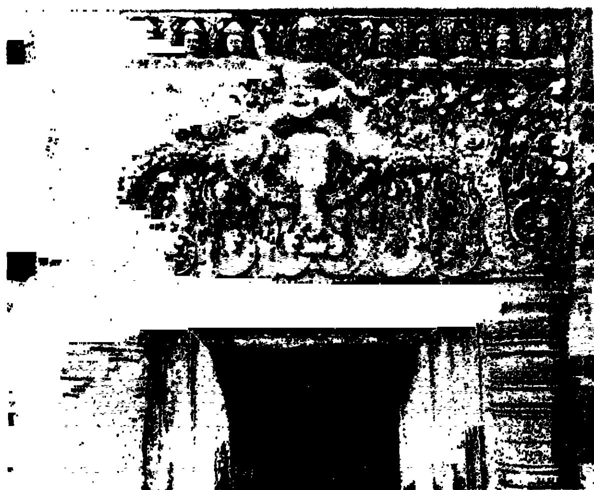
C. - Bàyon - Fronton.



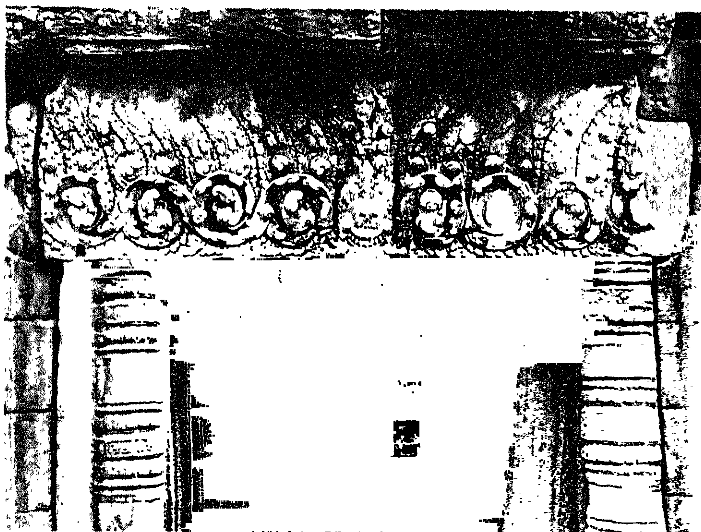
D. - Angkor Vat - Fronton. 2me étage.



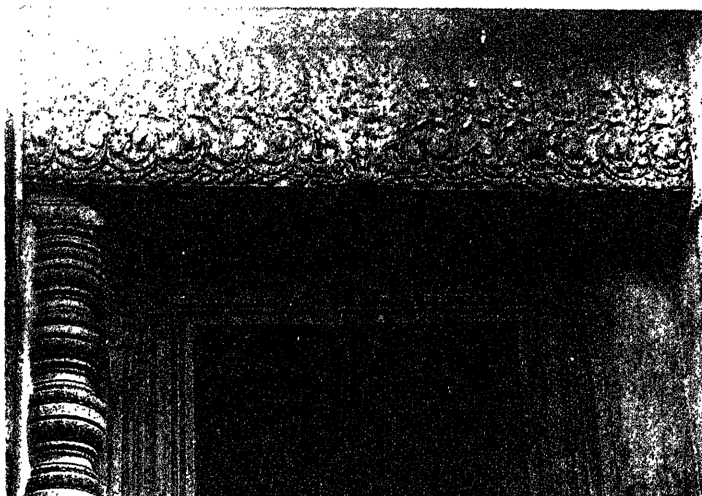
A. - Lolei (Roluoḥ). - Linteau et colonnettes.



B. - Kòḥ Ker - Pràsàt Damrei - Linteau et colonnettes.



A. - Bàyon - Face nord de la tour centrale - Linteau et colonnettes.



B. - Angkor Vat - Linteau et colonnette.



A. - Naga - Práḥ Vĭhā̆r.



B. - Naga - Kòḥ Ker - Pràsàt Thom.



C. - Naga et garuda.
Práḥ Khă̆n (K. S.).



D. - Naga - Angkor Vat.



A. - Lion - Prei Kŭk.



B. - Lion - Phnoṃ Bàkhèṅ.



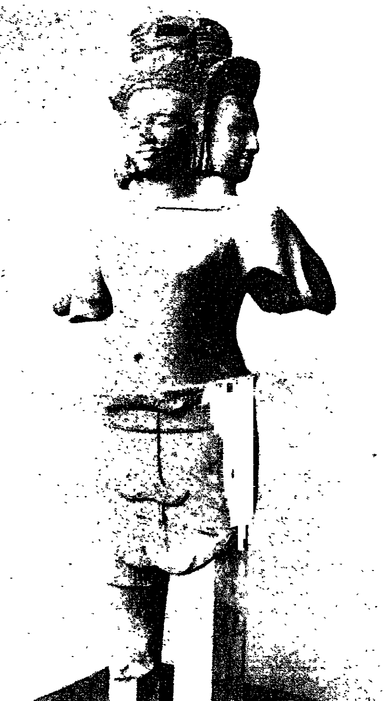
C. - Lion - Bàyon.



D. - Lion - Angkor Vat.



Provenance : Bàset (Battambang) - Musée du Trocadéro.



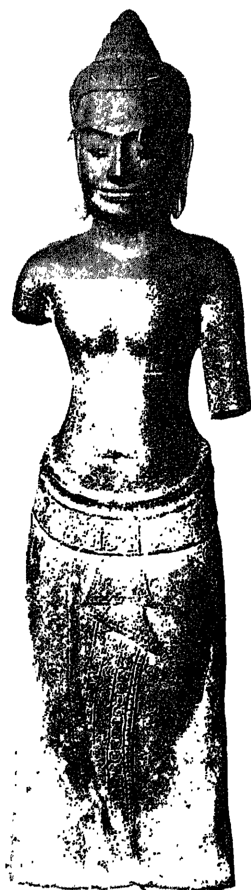
A. - Provenance : Bŏs Praḥ Nân
Musée de Phnoṃ Penh.



B. - Kòḥ Ker - Pràsàt Chên - Gopura Est
Singes combattants.



A. - Musée de Phnom Penh.



B. - Musée Guimet.



A. - Dvarapala - Bàkô (Roluoḥ).



B. - Dvarapala - Groupe de Kòḥ Ker



C - Dvarapala
Pràsàt Khnà (K. S.).



D. - Dvarapala - Bàyon
2me étage, face Est.



A. - Apsaras - Lolei (Roluoḥ).



B. - Statue - Phnoṃ Bàkhèṅ (Musée Guimet)



C. - Apsaras - Bàyon.



D. - Apsaras - Angkor Vat.